

# **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

## **FACULTAD DE ARTES**

### **ESCUELA DE MÚSICA**

#### **“ANÁLISIS DEL REPERTORIO OPERÍSTICO Y DE CÁMARA, LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO”**

#### **TESINA PREVIA A LA OBTENCIÓN DE TÍTULO DE LICENCIADO EN LA ESPECIALIDAD DE CANTO LÍRICO**

**AUTORA: Fanny Cumandá Duchimaza Cabrera**

**TUTORA: Máster Jannet Alvarado**

**Julio 2012  
Cuenca - Ecuador**

## Resumen

El “ANÁLISIS DEL REPERTORIO OPERÍSTICO Y DE CÁMARA, LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO” presenta de forma detallada el estilo compositivo de grandes autores como:

**G. Mahler** con su obra “*Lieder eines fahrenden Gesellen*” (“Canciones de un camarada errante”).

**W. A. Mozart**, *Arietta de Cherubino “Voi che sapete”* (ópera *Le Nozze di Fígaro*)

*Aria de Zerlina “Vedrài Carino”* (ópera *Don Giovanni*)

*Aria de la Dorabella “E Amore un ladroncello”* (ópera *Così fan tutte*)

## Duetos

“*Cinque... dieci.... venti...*” (ópera *Le Nozze di Fígaro*)

“*Là Ci Darem La Mano Duettino*” (ópera *Don Giovanni*)

**G. Rossini** “*Duetto di due Gatti*”

Autores ecuatorianos tales como: Constantino Mendoza y Francisco Paredes Herrera.

Otro de los temas que se trata en la presente investigación es el inicio de la ópera en nuestro país, los personajes que influyeron para el desarrollo de esta manifestación artística y las primeras compañías de zarzuelas y Operetas que arribaron a la ciudad de Quito.

Se detalla también de forma breve la influencia de la técnica vocal de la escuela Italiana, Rusa y Alemana.

Desarrollado por:

Autora: Fanny Duchimáza

Tutora: Máster Jannet Alvarado



## INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	4
<b>CAPÍTULO I</b>	
BREVE HISTORIA DEL CANTO.....	5
1.1. GENERALIDADES.....	5
1.2. INICIOS DE LAS VOCES FEMENINAS EN EL CANTO LÍRICO.....	5
NICOLA PORPORA.....	6
<b>CAPÍTULO II</b>	
2. EL CANTO EN EL ECUADOR.....	9
2.1. INTRODUCCIÓN.....	9
2.2. EL CANTO OPERÍSTICO EN EL ECUADOR.....	10
2.3. LAS COMPAÑÍAS EXTRANJERAS EN EL TEATRO SUCRE A FINALES DEL SIGLO XIX.....	11
2.4. COMPAÑÍA DE ZARZUELAS ESPAÑOLAS JARQUES.....	11
2.5. EL SIGLO XX.....	12
2.5.1. ELOY ALFARO Y SU OBRA.....	12
2.5.2. FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA DRAMÁTICA DEL CONSERVATORIO.....	15
2.6. COMPAÑÍA NACIONAL DE ZARZUELAS Y OPERETAS.....	16
2.7. COMPAÑÍAS EXTRANJERAS.....	17
2.8. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	18
2.9. MONTAJES ESCÉNICOS NACIONALES.....	21
<b>CAPÍTULO III</b>	
3. TÉCNICAS DEL CANTO.....	24

3.1. LA TÉCNICA DE LA RESPIRACIÓN.....	24
3.2. CONTROL DE AIRE.....	25
3.3. LA POSTURA.....	25
3.4. VOCALIZACIÓN.....	26
3.5. TÉCNICAS DEL CANTO LÍRICO.....	28
3.6. ESCUELA RUSA.....	28
3.7. ESCUELA ITALIANA.....	29
3.8. TÉCNICAS DE CANTO POPULAR.....	30

#### **CAPÍTULO IV**

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS DEL REPERTORIO OPERÍSTICO.....	31
4.1. IMPORTANCIA DE LAS OBRAS Y APOORTE A LA TÉCNICA VOCAL.....	32
4.2. ANÁLISIS DE ARIAS.....	32
4.2.1. CONCEPTO DE ARIA.....	33
4.2.2. ESTRUCTURA.....	33
4.3. ANÁLISIS DEL ARIA NÚMERO 28 DE LA ÓPERA <i>COSÌ FAN TUTTE</i> DE MOZART.....	33
ANÁLISIS DE LA OBRA.....	34
SECCIÓN A.....	34
SECCIÓN B.....	35
4.3.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	39
GIOACCHINO ROSSINI.....	44
4.4. ANÁLISIS DEL ARIA “ <i>IL VECCHITTO CERCA MOGLIE</i> ” EL VIEJITO <i>BUSCA MUJER (ÓPERA IL BARBIERE DI SIBIGLIA)</i> .....	44
ANÁLISIS DE LA OBRA.....	44
SECCIÓN A.....	40
SECCIÓN B.....	50

4.4.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	53
4.5. ANÁLISIS DEL DUETTINO N° 1 “CINQUE... DIECI... VENTI” DE LA ÓPERA <i>LAS BODAS DE FÍGARO</i> DE MOZART.....	60
ANÁLISIS DE LA OBRA (SECCIÓN A).....	61
4.5.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	64
4.6. CICLO VOCAL NÚMERO UNO “ <i>LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN</i> ” (CANCIONES DE UN CAMARADA ERRANTE) DE G. MAHLER.....	73
4.6.1. DESCRIPCIÓN DE LA FORMA LIED.....	73
4.6.2. LIEDERS DE G. MAHLER.....	74
4.6.3. ANÁLISIS DEL CICLO VOCAL.....	74
I LIED.....	74
WENN MEIN SCHATZ HOCHZEIT MACHT (CUANDO MI TESORO HACE LA BODA).....	75
ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL (SECCIÓN A Y A').....	77
SECCIÓN B.....	77
4.6.4. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	79
4.7. II LIED.....	84
“GIENGHEUT’MORGEN* ÜBER’SFELD” FUÍ ESTA MAÑANA POR EL CAMPO.....	84
ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL (SECCIÓN A).....	84
SECCIÓN B.....	84
4.7.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	87
4.8. III LIED.....	94
ICH HAB’EIN GLÜHEND MESSER (TENGO UN CUCHILLO ARDIENTE).....	94
ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL (SECCIÓN A).....	98
SECCIÓN B.....	99
4.8.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	102

4.9. IV LIED (DIEZ WEI BLAUEN AUGEN LOS DOS OJOS AZULES).....	108
ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL (SECCIÓN A).....	109
SECCIÓN B.....	111
SECCIÓN C.....	112
4.9.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	114
4.10. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.....	119

## **CAPITULO V**

ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONAS DEL REPORTORIO DE CÁMARA.....	120
5.1. INTRODUCCIÓN.....	120
5.2. ANÁLISIS DE LA OBRA “LA CANCIÓN DE LOS ANDES” DE CONSTANTINO MENDOZA.....	120
5.2.1. BREVE RESEÑA HISTÓRICO MUSICAL.....	120
5.2.2. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	121
SECCIÓN A.....	121
5.2.3. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	127
5.3. ANÁLISIS DE LA OBRA “ <i>PALOMITA CUCULÍ</i> ” DE FRANCISCO PAREDES HERRERA.....	136
5.3.1. BREVE RESAÑA HISTÓRICO MUSICAL.....	136
ANÁLISIS DE LA OBRA.....	136
INTRODUCCIÓN.....	137
SECCIÓN A.....	138
SECCIÓN B.....	140
5.3.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	144
5.4. ANÁLISIS DE LA OBRA “ <i>COMO DICEN QUE NO SE GOZA</i> ” DE RICARDO MENDOZA.....	148
5.4.1. BREVE RESEÑA HISTÓRICO MUSICAL.....	148
ANÁLISIS DE LA OBRA.....	148

INTRODUCCIÓN.....	149
5.4.2. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	151
5.5 ANÁLISIS DE LA OBRA “SOLO LE PIDO A DIOS” DE LEÓN GIECO...	156
SECCIÓN A.....	156
SECCIÓN A’.....	157
5.5.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA.....	158
5.6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO.....	161
CONCLUSIÓN.....	162
RECOMENDACIONES.....	162
BIBLIOGRAFÍA.....	163
ANEXO: PARTITURAS.....	166



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Fanny Duchimaza, autor de la tesis "ANÁLISIS DEL REPERTORIO OPERÍSTICO, DE CAMARA, LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO", Certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 05 de diciembre de 2012

Fanny Cumanda Duchimaza Cabrera

0104510573

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316  
e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103  
Cuenca - Ecuador

## DEDICATORIA

A Dios, por la fortaleza entregada para superar los obstáculos.

A mis Padres, a mi Familia y a mi Sukita por la confianza y apoyo incondicional.

A mis Maestros de canto.

A Nancy Yáñez, Beatriz Parra y Alexander Tamazov por su paciencia y conocimientos brindados.

A mis amigos, aquellos que se han marchado, los que aún permanecen y que constituyen un pilar fundamental en cada instante de mi existencia.

**A TI...MY3BLKA ...L.**

*(Porque siempre estás conmigo)*

*En los instantes de profunda soledad y melancolía,*

*tú eres la única que me entiende y me reanima*

*a continuar sonriéndole a esta vida.*

*Cuando me ves llorar*

*secas mis lágrimas y curas mis heridas,*

*sin esperar que te lo pida.*

*Estás dentro de mí*

*que aunque no quiera*

*mi vida te reclama.*

**GRAZIE A TUTTI!!!**

## AGRADECIMIENTO

A los maestros que me brindaron sus conocimientos durante la carrera

Máster Jannet Alvarado

Máster Ximena Peñaherrera

Maestro Alexander Tamazov

Lcda. Mercedes Crespo

Profesora Diana Viteri

## INTRODUCCIÓN

*“Donde hay música no puede haber cosa mala”.*



***Miguel de Cervantes Saavedra.***

El presente trabajo propone la realización del análisis formal, estilístico e interpretativo de las obras del repertorio operístico y de cámara latinoamericano y ecuatoriano, las cuales han sido seleccionadas para conformar el recital de grado. La voz humana es considerada el instrumento más completo, por las características naturales y de espontaneidad que encierra en sus posibilidades interpretativas, por lo que ésta, necesita de estudio, preparación y dominio de la técnica vocal, que le permita adquirir su cabal desarrollo y resultados profesionales satisfactorios.

Esta investigación aborda, también una breve reseña del canto operístico en el Ecuador, el mismo que en sus inicios contó con el apoyo y colaboración de los gobiernos de Gabriel García Moreno y posteriormente de Eloy Alfaro, quienes permitieron la presentación de varias compañías extranjeras de Zarzuelas, eventos que tuvieron como finalidad acercar al público quiteño a este género vocal. El decreto de la creación del Conservatorio Nacional de Música en la capital de nuestro país, en el año 1870, significó un acontecimiento de gran importancia para los intereses operísticos de nuestro país.

Tomando en cuenta la versatilidad y heterogeneidad del repertorio vocal universal, se ha incluido en este trabajo obras de gran significado artístico, que son representativas por sus diferentes estilos musicales, como el clásico, el romántico y el posromántico: (W. A. Mozart), G. Rossini ( un estilo transitorio entre el Clasicismo y Romanticismo), y G. Mahler (Post – Romanticismo). Y para conformar un repertorio variado en ritmos y géneros musicales, se han incorporado obras del repertorio latinoamericano y nacional, que reflejan riquezas compositivas, identitarias y que presentan un alto grado de elaboración y comunicación entre los textos y el discurso musical. También se han integrado obras de género popular como: *Ingenuidad*, *Basta ya*, *Bandolero*, y dos temas inéditos: *Solo le pido a la vida*, *Déjame secar tus lagrimas (Pop)* y una obra teatral: *Sonrisa falsa*.

Consecuencia artística del estudio de las obras, es la preparación y presentación de dos recitales públicos con un repertorio vocal de varios estilos.

## **CAPÍTULO I**

### **BREVE HISTORIA DEL CANTO**

#### **1.1. GENERALIDADES**

El canto, como medio de expresión del hombre, desde sus inicios en la historia, le ha permitido la comunicación, entre sus congéneres sociales, para expresar así sus múltiples sentimientos. Esta vía de transmisión espontánea, se podía representar acompañada de incipientes y rústicos instrumentos musicales, para acompañar diversos momentos festivos y cotidianos. "*Los gritos*"<sup>1</sup> que empleaban nuestros antepasados para determinadas acciones fueron factores primordiales para el conocimiento y clasificación de los diferentes registros vocales.

El canto aparece como la forma de expresión de sentimientos más directa de los seres humanos, y son los cantantes líricos, como se expone a continuación, los protagonistas de esta manifestación técnica que requieren de un estudio minucioso y esmerado en la explotación del registro vocal, para lograr así: agilidad, color y virtuosismo; cuyas características definen el '*bel canto*' que significa bello canto.

#### **1.1. INICIOS DE LAS VOCES FEMENINAS EN EL CANTO LÍRICO**

El canto lírico es la expresión artística que se manifiesta en el timbre, el color, la intensidad de la voz. Este canto requiere de un estudio serio y profundo, y de mucho cuidado, durante su desarrollo.

---

<sup>1</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito. Edit. Nacional Quito. 2005. pág. 181.

"El canto lírico tiene su origen a finales del siglo XVI"<sup>2</sup>, y en la ópera se afirmó con la *Camerata Fiorentina*, un grupo de poetas, músicos e intelectuales que se reunían bajo la tutela de Giovanni de Bardi, en 1573 hasta finales de 1580, con el propósito de reunir a los hombres más importantes de Florencia como Giulio Caccini, Pietro Strozzi y Vincenzo Galilei, para tratar de recuperar las formas y estilos musicales de la antigua Grecia.

En Italia en el siglo XVII, este género musical prevaleció, y como sustento de esta manifestación vocal, encontramos un tratado vocal realizado por el maestro Pietro Francesco Tosi (1647-1727), *nacido en Bolonia, y falleció en Londres*.

*Tosi "Después de cantar con éxito en varias ciudades de Europa se estableció en Londres en 1692. Aquí dio conciertos regulares, y alcanzó una posición muy alta como maestro de canto. En el año de 1723, cuando tenía más de setenta años de edad, publicó Opinipni di cantare antiche e modernización, o sieno osservazioni sovra Il Canto figurato, un excelente trabajo práctico que no ha sido suplantado. Ha sido traducido al Inglés por Galliard bajo el título de Observaciones sobre la canción florida o sentimientos de los cantantes antiguos y modernos. Contiene observaciones prácticas sobre: colocación de la voz, vocalización, gimnasia sobre vocales, estudio de las ornamentaciones y de melodías con palabras."*<sup>3</sup>

### **Nicola Porpora** Nápoles, Italia (1686 – 1768)

Fue compositor de óperas barrocas, y maestro de canto de los vocalistas más reconocidos en este arte. Entre sus discípulos más destacados fueron los castratos: Carlo Broschi, conocido también como Farinelli (Nápoles 1705 Bolonia 1782), Gaetano Majorano Caffarelli (1710-1783), Gaetano Guadagni (1725-1792) quienes fueron los primeros en imponerse en este género. *Porpora se centraba*

---

<sup>2</sup> Echevarría. *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires, Ed. Claridad. 262 págs.11,12,13

<sup>3</sup> Gimeno, Ferran. La visión del maestro de canto. Consideraciones sobre la técnica vocal, documento pdf, tomado de: [medicinadelcant.com](http://medicinadelcant.com) (16-05-2012, 13h00)

*en la correcta administración del aire para la perfecta emisión y el control de la dinámica.*<sup>4</sup>

En aquella época, las mujeres no tenían el derecho a la actuación pública por razones religiosas. La Iglesia lo impedía y el Papa San Pablo ordenó que *Muliertaceat in ecclesia* (las mujeres callen en la Iglesia). Por esta razón y por la falta de voces agudas en el coro, aparecieron los *castrati*. Más tarde, la orden del Papa San Pablo se extendió a los teatros pontificios, pues se consideró inadmisibles la presencia femenina en los escenarios; esto provocó la necesidad de integración de los *castrati* quienes interpretaban roles masculinos y femeninos dentro del canto. Los '**castrati**'<sup>5</sup> eran jóvenes que durante su adolescencia eran sometidos a la castración. Este acto impedía la madurez de sus órganos vocales, y a su vez mantenía la voz blanca. Muchos de ellos, al momento de su castración perdían la vida durante la operación y otros no lograban el objetivo esperado en la calidad del canto, lo cual provocaba su marginación por el resto de su vida. La iglesia, por ejemplo, prohibía que fueran enterrados en tierra santa por considerarlos incompletos. En cambio, los *castrati* que lograban su objetivo llegaron a alcanzar una gran situación social y económica, al poderse insertar en la vida musical y alcanzar sus éxitos profesionales. Los *castrati*, poseían tesituras muy amplias, realizaban papeles de soprano, contralto y mezzosoprano.<sup>6</sup>

A pesar de la prohibición de las voces femeninas en el canto, estas se hicieron notar, por primera vez, en Italia. Entre ellas, con notable éxito, aparecieron: Faustina Bordoni (1700-1770), Francesca Cuzzoni (1700 -1770) y la Contralto Florentina Vittoria Tesi Tramontini (1700-1775), también la Mezzo soprano portuguesa Todi y la Soprano alemana Gertrud Elisabeth Mara. Varias voces

---

<sup>4</sup> Oron Aryeh. Nicola Porpora (compositor) octubre 2008 documento html, tomado de: [bach-cantatas.com/Lib/Porpora-Nicola.htm](http://bach-cantatas.com/Lib/Porpora-Nicola.htm) (07- 05-2012, 13h20)

<sup>5</sup> Montesinos, Inma. Los Castrati. Enero 26-2010, documento html. tomado de: [slideshare.net](http://slideshare.net) (05-09-2011, 19h40min.pm)

sobresalieron, entre ellas, cabe resaltar el protagonismo de Francesca Cuzzoni quien interpretó al personaje de Cleopatra en la ópera *Julio César* de Haendel en 1724.

Desde entonces, las voces femeninas obtuvieron grandes espacios en los teatros frente a un público amante de este género. Se empezó a moldear las tipologías vocales, tales como: las de las sopranos Celeste Coltellini (1764-1829), en Francia con gran éxito, la Dugazon (1755-1801).

Durante el siglo XVIII, Francia e Italia contó con representación femenina, una de ellas fue la cantante Angélica Catalán (1780-1849) que se afianzó el concepto de '**Prima Donna**' que significa *PRIMERA DAMA*. Por consiguiente, este género fue ganando, poco a poco, un espacio musical-cultural, lo que dio lugar a la creación de varios teatros de gran prestigio como: La Fenice de Venecia, la Scala de Milán, en donde se llevaron a cabo presentaciones de grandes melodramas: *El Barbero de Sevilla*, *La Cenerentola*, *Otello*, y otras importantes óperas que tuvieron como protagonistas, estas grandes voces.

La presencia escénica y musical de las voces femeninas produjo, paulatinamente, la desaparición de los castrati. Cabe mencionar a Alessandro Moreschi (1858-1922), como el último castrado del Coro Papal.

## CAPÍTULO II

### EL CANTO EN EL ECUADOR

#### 2.1. INTRODUCCIÓN

En nuestro país, al igual que el resto de la humanidad, el hombre se ha expresado, mediante su voz para comunicar sus sentimientos y emociones. La voz como vía de expresión libre y espontánea es el resultado de un conjunto de manifestaciones artísticas, con las que el ser humano expresa su sentir y propone su visión estética y filosófica.

*"Según el mercedario Fray Leonidas Monroy, junto al capitán Sebastián de Benalcázar vino un mercedario de apellido Victoria, quien aprendió rápidamente el idioma nativo y entretenía a los niños indios al son de la vihuela"*<sup>7</sup>. Más adelante, la Comunidad Franciscana fue la que se dedicó a la enseñanza de la música en Quito; los primeros maestros fueron Fray Jodoco Ricke y Pièrre Gosseal.

De acuerdo con la investigación realizada por Robert Stevenson *"En el colegio San Andrés, fundado en 1555, fray Jocado enseñó a los niños indios a tañer instrumentos, la ciencia del canto del órgano y el canto llano. El repertorio incluía difíciles motetes a cuatro y cinco voces"*.

---

<sup>7</sup> Yáñez ,Nancy "Memoria de la lírica en Quito" Ed. Banco Central de Ecuador, Quito 2005. p. 31, 32,33. 46.

Uno de los más destacados cantantes fue el indio Cristóbal Caranqui, un músico virtuoso en el canto. Así mismo aparecieron otros ejecutantes, uno de los más importantes fue también “el *mestizo Diego Lobato, quien obtuvo el título de Maestro de Capilla el 3 de abril de 1574, cuarenta años después de la fundación de Quito*”.<sup>8</sup>

## 2.2.EL CANTO OPERÍSTICO EN EL ECUADOR

Durante la presidencia de Gabriel García Moreno se produjo uno de los aportes fundamentales al arte ecuatoriano; en este período el 28 de febrero de 1870 se decretó la creación del Conservatorio de Música, y el 3 de marzo del mismo año empezó a funcionar.

El presidente García Moreno proporcionó el equipamiento requerido para dicho Conservatorio, tales como: los instrumentos y maestros de Música, con el afán de lograr los éxitos esperados. Como profesores se contrató a Antonio Neumane (Córcega 1818-Quito 1871, nacido en Francia, de padres alemanes) quien compuso la letra del Himno Nacional del Ecuador, y el día 3 de marzo de 1870 fue nombrado por el propio García Moreno, la máxima autoridad de esta institución, en donde impartía además clases de piano y canto hasta el año 1872. Posteriormente, el maestro milanés Francisco Rosa, quien asumió la Dirección del Conservatorio y con la colaboración de su esposa en el área de canto.

Con el transcurso del tiempo, el número de alumnos se incrementó a 500, y entre los alumnos más destacados se encuentran: Juan Agustín Guerrero, Antonio Nieto, Carlos Amable Ortiz, (que compuso el pasillo *Reír llorando*, premiado con Medalla de Oro y el premio Aparicio Córdova). Con la muerte de García Moreno y

---

<sup>8</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 50

la llegada de Antonio Borrero a la Presidencia de la República, casi todos los maestros italianos fueron retirados del establecimiento.

Durante la dirección del maestro Rosa en el Conservatorio Nacional, los resultados en el campo de la enseñanza-aprendizaje no fueron los esperados, produciéndose situaciones extremas, tales como: requerimiento de los servicios de músicos que carecían de formación profesional para conformar la orquesta. Así que con el propósito de hacer más rentable la economía, el Presidente Borrero toma la resolución de separar a los profesores extranjeros, dejando solo a los maestros nacionales, quienes en ese momento no se encontraban en plena capacidad de afrontar la enseñanza musical de tan prestigiosa institución

### **2.3. LAS COMPAÑÍAS EXTRANJERAS EN EL TEATRO SUCRE A FINALES DEL SIGLO XIX**

Una de las primeras presentaciones extranjeras en Quito fue la presentación de una gran zarzuela de la llamada compañía Ferretti. Este evento fecha, aproximadamente, la década de 70 – 80. La necesidad de contar con auspicio adecuado para la presentación de las diversas manifestaciones artísticas, llevó a la realización de la construcción de un teatro, el mismo que tuvo que afrontar diversos obstáculos económicos, y fue concluido en el año (1887).

El 25 de noviembre del mismo año, se realizó su inauguración con la presentación de varios músicos, entre ellos: el pianista Capitán Voyer, el tenor Lino Baldassari y los barítonos Aymo y La Torre, también intervino la Banda de Artillería. Sin embargo, estas presentaciones no llegaron a satisfacer las expectativas profesionales, por lo que las autoridades del teatro contrataron a la compañía de zarzuelas española Jarques, para realizar una nueva inauguración.

### **2.4. COMPAÑÍA DE ZARZUELAS ESPAÑOLAS JARQUES**



Inaugurado el teatro, se dio a conocer a la ciudadanía la presencia del señor Julián Saavedra como gerente de la compañía de zarzuelas. Con el transcurso del tiempo ésta ofreció varias presentaciones de obras, tales como: *"El molinero de Subiza, La tempestad, Sueño de oro, Los amores del diablo, Los diamantes de la corona, etc."*<sup>9</sup> Sin duda fueron magníficos los desempeños artísticos.

El 30 de noviembre de 1895, arribó la compañía de Zarzuela Più Bello que realizó varias presentaciones. Además se invitó a la prestigiosa compañía de Fernández Navarro y la compañía dramática María Diez se presentó por varias ocasiones (1900, 1911), regresando, en algún momento, con nuevo nombre: compañía cómico-dramática. Todas las compañías, antes mencionadas, proporcionaron un gran aporte a la vida musical y social de nuestro país, ofreciendo la posibilidad de conocer y disfrutar de grandes intérpretes y agrupaciones en este género.

## **2.5. EL SIGLO XX**

### **2.5.1. ELOY ALFARO Y SU OBRA**

Eloy Alfaro fue elegido Presidente de la República en el año 1897 y una de sus obras más importantes dentro de la cultura fue *"la Refundación del Conservatorio Nacional de Música y declamación"*. *"El 26 de abril de 1900, por decreto ejecutivo del presidente Eloy Alfaro, se crea el Conservatorio Nacional de Música y declamación"*<sup>10</sup>. Alfaro proporcionó todo el material necesario para una eficiente labor docente, además contrató a excelentes maestros, pero pese a ello se continuó enseñando con los métodos tradicionales. El presidente Alfaro dispuso que se realizaran algunos arreglos en el Teatro Sucre.

En aquel entonces, *"el gobierno liberal se encontraba realizando negociaciones con el gobierno de Chile para la venida de una misión militar, y vio la oportunidad de encargar una delegación de beneficio para la cultura"*. Fue entonces cuando en el año 1900, el maestro italiano Enrique Marconi se mudó a Quito donde asumiría el cargo de Director y Profesor de Composición, Armonía, Canto y Piano. Junto a

---

<sup>9</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 56

<sup>10</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 61

él llegaron Pedro Traversari Salazar y Clementina Marconi, el primero de ellos ocupó el puesto de secretario de la institución y dictó clases de solfeo y teoría; mientras que Marconi dictaría clases de piano y canto a los niveles inferiores.

Luego de varias presentaciones musicales en el año de 1903, fallecieron los maestros Traversari y Marconi, asumiendo la Dirección del Conservatorio - de forma interina- Pedro Pablo Traversari. Posteriormente, tomaría el cargo el maestro italiano Domingo Brecia, quien dictó clases de Armonía, Contrapunto, pero su obra relevante estaba en dictar clase de canto a voces femeninas. En 1904 llegó a Quito la Compañía de Ópera Lambardi. Un año más tarde, arribó también el tenor español José María Trueba, quien realizó varias presentaciones en el Teatro Sucre.

En los años próximos llegaron a Quito, varias compañías de Zarzuela, por ejemplo: la Compañía Romero Coussirat, la Compañía de Zarzuela Leal. Alrededor de 1907, Pedro Pablo Traversari Salazar, crea una ópera o melodrama llamada Cumandá, de la cual se conserva en la actualidad, una maqueta de la escenografía y los bocetos del vestuario. En 1932, Traversari dio a conocer el libreto de esta obra, pero nunca se puso en escena.

Años más tarde, el Conservatorio realizó presentaciones con sus propios alumnos quienes interpretaban sus obras a su nivel técnico pianístico; entre los más destacados: *"las señoritas Rosario Márquez y Blanca Martínez"*. También durante estos años se presentaban operetas en el Teatro Sucre, a cargo de las diferentes compañías que arribaron a la ciudad.

Uno de los acontecimientos musicales más importantes es la presencia del compositor Sixto María Durán que en el año 1913 ocupando el puesto de director del Conservatorio propició, la interpretación del Himno Nacional a tres voces (soprano, contralto y bajo) acompañadas por la Orquesta Nacional. Posteriormente se presentaron a varios intérpretes internacionales, entre ellos: el pianista Ernesto López Mindreau.

En 1916, Sixto María Durán terminó la ópera *Cumandá*, en tres actos. El Intermezzo del acto II fue interpretado por la orquesta del Conservatorio, en uno

de sus conciertos. Cabe recordar que, un evento desagradable fue la desaparición de la partitura de la ópera Cumandá, junto con el dinero que se recaudó para su estreno en los Estados Unidos, gestión que fue realizada por Francisco Salgado y por un comité de amigos, lo cual no permitiría lograr los fines propuestos.

En la década de los años 1920 – 30 llegaron compañías de Operetas: la Esperanza Iris y la Compañía Española (sin nombre específico) que presentaron, obras, tales como: *La niña de los besos*, *La viuda alegre*, *La opereta bufa*, *La tierra del sol*, entre otras. Como acontecimiento histórico musical es importante mencionar que, en el año 1921, se organizó una Orquesta de Señoritas del Conservatorio.

Hay que recalcar que a nuestro país llegaron compañías de ópera muy importantes, tal es el caso de la Compañía Fernández Riglos, la Compañía de ópera Marcelli, la Compañía de Operetas Julio Florit, la Compañía de Lambardi, ésta en especial presentó grandes espectáculos con obras como: *Aída*, *La Bohème*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Un baile de máscaras*, *Manon* y *El Trovador*. En dichas obras se destacaron grandes intérpretes como: *la soprano dramática Ana de Revers* quien realizó papeles dramáticos y de coloratura. *La soprano Esther Scotti*, *el barítono Pablo Galazzi*, *el bajo Lambardi*, *la mezzosoprano chilena Emma Silva*, *la contralto Marchetti*. Entre los músicos que integraban la orquesta se encontraban grandes intérpretes como el violinista Marcelli, la arpista Carolina Fine, quienes gozaron de grandes elogios del público que disfrutaron las funciones.

La Compañía Italiana Bracale llegó, exactamente, en Septiembre del año 1921, y en su elenco se encontraban intérpretes de *la Scala de Milán* y *el Metropolitan de Nueva York*, destacándose, entre ellos: *la reconocida soprano Rosina Storchio*.<sup>11</sup>

Sobre el profesionalismo de la soprano Rosina Storchio, el público y la prensa emitieron múltiples comentarios que expresaban sus cualidades extraordinarias, y consideraban, además, poco probable la presentación de una artista de su

---

<sup>11</sup> Yáñez, Nancy Yáñez, Op. Cit. Pg. 98

magnitud en la ciudad de Quito, gesto que fue expresado con gratitud por la destacada intérprete.

La Compañía Bracale brindó muchos espectáculos, y el momento de su despedida fue realmente sentido. Sin embargo, el mismo Bracale anunció la llegada de una compañía de ópera para el 24 de mayo de 1922. La mencionada compañía (1923) realizó la celebración de la Batalla de Pichincha con gran asistencia del público. Este evento se inició con la interpretación del Himno Nacional del Ecuador, a cargo de los estudiantes del Conservatorio y la dirección de Traversari. Se realizaron, además, varias presentaciones de óperas como el *Rigoletto*, *El Barbero de Sevilla*, *Carmen*, *La Traviata*, *Il Pagliacci* entre otras. Sin duda alguna, todos los espectáculos tuvieron gran éxito en la ciudad.

A finales de 1922 e inicios de 1923, el Conservatorio sufrió una crisis económica, además, del abandono de la institución de parte de los maestros Rafael Ramos Albuja, Domingo Brescia, Enrique Nieto, Francisco Salgado y el ex director Traversari. Las peticiones de parte de la ciudadanía de un nuevo director recayó en la persona de Sixto María Durán, entre los candidatos estaban, también, *La Pedro Paz o algún músico europeo*.

La situación económica no mejoró, pese a ello, el Conservatorio continuó realizando presentaciones. En aquel tiempo se destacó la cantante María Victoria Aguilera, quien junto a otros alumnos, brindó un concierto en honor al Primer Grito de la Independencia. Aguilera fue alumna de Charlotte de López e interpretó "*el aria de Salomé de la ópera Herodías de Massenet, con acompañamiento de la orquesta y el señor Luis Umberto Salgado, alumno del señor Julio S. Paz*". "*Finalmente, el año de 1925 fue testigo de una estruendosa ovación recibida por los alumnos del CNM, estos presentaron su examen final práctico en el Teatro Sucre, con la presencia de miembros del gobierno, cuerpo diplomático y consular*".<sup>12</sup> Lo que más sobresalió fue el *sexteto de Lucia di Lammermoor* dirigido por *Sixto M. Duran*, a cargo de la interpretación se encontraba Hortensia Proaño, Victoria Aguilera Antonio Bedoya, entre otros alumnos de la institución.

---

<sup>12</sup> Yáñez, Nancy Yáñez, Op. Cit. Pg. 127, 128, 130

En este mismo año (1925) se organizó la primera compañía “Dramática” en Quito que estaba conformada por alumnos del Conservatorio, entre ellos: Marina Moncayo, María Esther Andrade, Marco Barahona quienes realizaron varias presentaciones de obras como: *El abogado*, *Sol de la aldea*, *La leprosa de Juan Montalvo*, entre otras. De esta manera, los artistas nacionales fueron evolucionando y compartiendo los escenarios con los artistas extranjeros.

### **2.5.2. FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA DRAMÁTICA DEL CONSERVATORIO**

En 1920 surgen tentativas de la creación de una compañía de declamación y dramática, pero la falta de apoyo económico hizo que el mencionado proyecto no se concretara. Poco más tarde (1923), se consigue realizar este proyecto, y la Compañía de Dramática se funda con los alumnos de declamación, realizándose varias presentaciones, entre ellas: en *beneficio a las víctimas del cataclismo del Valle de Machachi*.

En 1924, el gerente de la compañía del cine Ambos Mundos, reunió a un grupo de alumnos del conservatorio para realizar un curso de arte y declamación, organizándose la cátedra de declamación de esta institución. Un año después, bajo el mando de Reboredo se realizaron varias presentaciones, entre ellas: un homenaje a Sixto María Durán con la obra dramática *Cuarto Creciente*. Entre los alumnos de la compañía se encontraba Jorge Icaza autor de la obra *Huasipungo*, obra que lo inmortalizó.

### **2.6. COMPAÑÍA NACIONAL DE ZARZUELAS Y OPERETAS**

La propuesta para formar una Compañía de Zarzuela y Operetas nació de José Antonio Aguilera, alumno de violín, Declamación y de Canto del Conservatorio.

La compañía la conformaron 35 estudiantes de la institución, entre ellos se encontraban Hortensia Proaño (soprano), María Fasciola (soprano), Imelda Correa (contralto), Antonio Aguilera (barítono), Luis Cano (tenor). El debut se efectuó el sábado 10 de julio de 1926 a las nueve de la noche en el Teatro Sucre. En dicha función se presentaron varias arias de ópera, diferentes fragmentos de zarzuelas y operetas. La función fue todo un éxito, la escenografía y el vestuario

de los actores tuvo la acogida del público, y los comentarios de la prensa fueron realmente enriquecedores. Más tarde, se realizaron varias presentaciones, una de ellas conmemoró el aniversario del Primer Grito de Independencia, con obras como: el Dúo *de paraguas*, donde actuaron los hermanos Aguilera; el Dúo de *La Tempestad*, a cargo de la soprano María Fasciola, y la contralto Imelda Correa.

Posteriormente, esta agrupación adoptó el nombre de *Compañía de Operetas y Zarzuelas María Victoria Aguilera*. Los ensayos eran arduos, con un gran desempeño profesional y se realizaban en el Teatro Sucre. Dentro de su repertorio se encontraban la Zarzuela *La gallina ciada* y una variedad de arias, entre ellas *El Trovador*. El debut fue el 23 de octubre de 1926 en el mismo Teatro, bajo la dirección del maestro Ignacio Canelos. La dirección coral estuvo a cargo del señor Luis Carrillo y la del maestro Abelardo Reboredo.

En 1927 se realizó el "*estreno de la primera opereta interpretada íntegramente por elencos nacionales: El conde de Luxemburgo*",<sup>13</sup> más adelante estrenaron también *La viuda alegre*, todas estas presentaciones las acompañaba la orquesta del conservatorio. "*El 24 de mayo de 1927*" en el Teatro Sucre se presentaron: la compañía Aguilera, la Compañía de Comedia y Variedades y la Compañía Dramática para conmemorar un año más de la Batalla de Pichincha. Hubo gran asistencia del público que ovacionó a la compañía Nacional de Operetas y Zarzuelas. "*El Dr. José Calixto, a la sazón miembro del Consejo Cantonal, entregó diplomas y un cheque de quinientos sucres a María Moncayo, Carlota Jaramillo, Rosa Súa y Victoria Aguilera, como premio a su constancia artística*".

Lamentablemente esta compañía nunca tuvo el apoyo económico del gobierno, y a pesar de que el presidente Ayora asistía a los espectáculos, manifestaba que su gobierno debía darle prioridad a otras situaciones sociales. Como consecuencia de esta realidad, la compañía en el año siguiente ( 1927) realizó sus últimas presentaciones, cuya situación provocó la disolución de una agrupación musical – teatral que brindaba gran aporte a la cultura ecuatoriana, quedaron trabajos artísticos y musicales independientes, con figuras como: María Aguilera, quien

---

<sup>13</sup> Yáñez, Nancy Yáñez, Op. Cit. Pg. 163, 168

actúo en una nueva compañía lírica en 1928, esta se llamaba "*Compañía de Operetas y Zarzuelas*". En 1929 actúo en la *Compañía Ecuatoriana de Zarzuelas y Revistas*", entre otras.

Cabe mencionar que en 1926 y 1927 aparecieron también la compañía de Zarzuela y Operetas tales como: La Compañía de Comedias y Variedades y la Nueva Compañía Nacional de Opereta y Zarzuela. En estas compañías se destacaban figuras nacionales como: María Victoria Aguilera, Alberto Herrera, María Fasciola, Humberto Estrella, César Calderón, entre otros.

## **2.7. COMPAÑÍAS EXTRANJERAS**

Durante los años 1927 y 1932, nuestro país recibió la visita de una compañía italiana muy importante: la compañía Lea Candini que en 1927 realizó varias presentaciones, entre las obras que interpretaron está: *Bocaccio*, *La Muchacha*, *La Princesa de las Azardas y Franquita*. Las actrices Lea Candini y María Tabassi lograron éxito en sus actuaciones. En 1932, a su regreso, presentaron nuevas obras como: *Madame Satán*, *Frasquita*, *el desfile del Amor*, entre otras. En 1927 apareció, también, la compañía de Zarzuelas y Variedades Santa Cruz y la Compañía Pepe Otero, en estas compañías se destacaron figuras como Pilar Aznar y Luis Obregón.

Uno de los problemas suscitados, en aquel entonces, fue la difusión de las obras de los compositores nacionales. Este fue el caso de Luis H. Salgado que por falta de apoyo e inestabilidad de las compañías que actuaban, en ese momento, no pudo presentar sus obras, pese a ello, el 2 de abril de 1932, la compañía Sánchez presentó su obra *Ensueños de Amor*, con letra y música de Salgado.

Con la creación de las compañías, antes mencionadas, y el buen funcionamiento del Conservatorio, las actividades artísticas fueron creciendo en los años posteriores, y las presentaciones de la orquesta junto con las Compañías de Zarzuelas, adquirieron gran prestigio.

## **2.8. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX**

*"Sin duda, un concierto de gran importancia realizado en los cincuenta fue el que tuvo lugar el 17 de junio de 1953 en el Teatro Sucre, en el que se presentó La Fiesta de las Canoas y el coro inicial del segundo acto de la ópera Cumandá de Luis H. Salgado, quien dirigió el doble coro y la orquesta. El éxito obtenido obligó a Salgado a repetir la escena íntegramente"<sup>14</sup>. Otra de las obras importantes de Salgado son: El Centurión, Eunice, y el Tribuno, La Opereta Ensueños de Amor y La Misa en DM.*

La creación de la Sociedad Filarmónica en 1952 fue uno de los espacios artísticos más importantes que se dieron en la ciudad de Quito. Gracias a los auspicios proporcionados por esta sociedad, un año después, se presentó a uno de los más brillantes pianistas, Arthur Rubinstein, quien ofreció un concierto al en el Congreso Nacional al presidente de ese entonces, José María Velasco Ibarra. Cinco años más tarde regresó para ofrecer un concierto con la *recientemente fundada Orquesta Sinfónica*.

La Orquesta auspició también la llegada de grandes cantantes como la soprano Victoria delos Ángeles, quien realizó su presentación en 1954 en el Teatro Sucre. También la contralto Gertraud Engelman, el tenor Albert Gassner, Los Niños Cantores de Viena entre otras grandes voces.

Con el auspicio de las respectivas embajadas arribaron a nuestro país: la soprano Phyllis Curtin, estrella del Metropolitan de New York, en 1958. En 1960, desde el Conservatorio de Madrid Carola Yomar. En 1991, la soprano italiana Simona Bertini. En 1995, la soprano Jennifer Bird, y la soprano chilena María de la Luz Martínez, entre otras.

En 1968, se presentó la Zarzuela *Luisa Fernanda* a cargo del *conjunto Lírico de la Casa de la Cultura del Guayas*. La obra estuvo dirigida por Carlos Arigita. En 1972, se formó el coro de la Universidad Central de Quito y su dirección estuvo a cargo de Gerardo Guevara. Dos años más tarde, se formó también el Coro del Banco Central del Ecuador, bajo la dirección de Óscar Vargas Romero. Más

---

<sup>14</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 233



tarde, Guevara asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, dando la oportunidad de divulgar el género vocal.

*"El 20 de diciembre de 1973 y el 10 de abril de 1974 en el Teatro Sucre se hicieron la primera y la segunda parte, respectivamente, de El Mesías de Haendel con Beatriz Parra, Donna Klimoshka, el tenor norteamericano Cornelius Balzer y Galo Cárdenas como solistas";<sup>15</sup>* los acompañó el Coro de la Universidad Central y la Orquesta Sinfónica Nacional.

Guevara presentó también el *Stabat Mater* de Pergolesi con la actuación de las sopranos Beatriz Parra y Donna Klimoshka. En 1975, *El Magníficat*, con los personajes antes mencionados, más la presencia de Francisco Piedra y Galo Cárdenas. En esta temporada, la soprano Beatriz Parra realizó varios recitales, entre su repertorio se encontraba el aria de *La Loca*, la ópera ***La casa de qué dirán***, de Gerardo Guevara. La laureada soprano fue uno de los ejes principales de las temporadas de ópera realizadas entre los años 1986 a 1988, En esta época se destacaron también la soprano ambateña María Niles, el tenor Hernán Tamayo y Osvaldo Galarza.

En 1977, llegó a nuestro país Blanca Hauser, soprano chilena, quien fue invitada por *Doña Nemé Dávila y Teodoro Crespo*, para impartir clases de canto en el Conservatorio Nacional de Quito realizando una destacada labor docente. Entre los alumnos más sobresalientes se encontraban Nancy Yáñez y Marcelo Angulo. En 1983 y 1984, Hauser pasó a ser maestra del Conservatorio Nacional de Quito, donde realizó un trabajo excelente, sin duda en esta década hubo un gran movimiento de la lírica en la capital.

En 1995, se creó la Orquesta Juvenil de Quito bajo la dirección del maestro Patricio Aizaga, realizando numerosos conciertos con actos de óperas, donde actuaron cantantes locales e internacionales. Entre ellos, podemos citar a los cantantes venezolanos William Alvarado y Juan Tomás Martínez. Finalmente, se funda la cátedra de canto en 1999 bajo la dirección de Carmen Alonzo, adjunta a la Orquesta Juvenil de la Capital.

---

<sup>15</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 237, 239, 247, 249

De manera paralela, durante estos años, se encuentran en escena vocal una importante generación de cantantes, quienes además de los citados anteriormente están Astrid Achi, Juan Borja, Carmen Alonso y Nancy Yáñez. Es importante mencionar la vida profesional de las sopranos Beatriz Parra, Astrid Achi, Juan Borja, quienes asumieron roles principales tales como: Beatriz Parra en Violetta de la Traviata de Verdi, Rossina del Barbero de Sevilla de Rossini y Adina en la ópera L'elisir d'amore Gaetano Donizetti.

Otra de las cantantes destacadas fue Nancy Yáñez, alumna de Oswaldo Galarza y Blanca Hauser, quien interpretó el Singspiel Bastián y Bastiana de Mozart, junto con Jeovanny Mosquera y Lamento Guerrero de la ecuatoriana Lucía Patiño por los años de 1990, cuyos papeles, entre otros, fueron muy importantes en su carrera operística.

Resulta importante destacar la presencia de las cantantes: Beatriz Parra en la década de los años 1960; posteriormente, la lojana Cecilia Tapia quien tuvo la oportunidad de realizar sus estudios superiores de canto en la antigua Unión Soviética; finalmente, la cantante Bertha Casares, quien en 1972 viajó a Alemania con el mismo propósito: realizar sus estudios de canto.

Es importante mencionar también a otras excelentes voces que iniciaron sus carreras en Quito y luego se trasladaron a Europa para continuar. Estos son los cantantes: Marcelo Angulo barítono y el tenor Xavier Rivadeneira, cantantes que dieron sus primeros pasos bajo la tutoría de la maestra Blanca Hauser.

Otras voces que fueron discípulas de Hauser son las de la *"soprano quiteña Ana María Simón, seleccionada a participar en el coro mundial de Jeunesses Musicales en 1990 y 1991."*<sup>16</sup>, la contralto Alexandra Santos y la mezzosoprano Margarita Laso, quienes se destacaron dentro del ámbito popular. Otras voces representativas son también las del bajo cuencano Teodoro Crespo y el bajo lojano César Chauvín.

## 2.9. MONTAJES ESCÉNICOS NACIONALES

---

<sup>16</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 251, 252

En 1953 se presentó la obra: La flor del Pichaví de Alberto Moreno Angrade, con el libreto de Sergio Núñez, el coro con la dirección del maestro Corsino Durán. La escenografía estuvo a cargo de Paco Beltrán, cuyo montaje reunió a 92 artistas, la misma que tuvo una gran acogida del público y la prensa.

Otro evento importante fue la conformación de la Orquesta Sinfónica Nacional en el año 1956, estuvo conformada por los músicos de la Orquesta del Conservatorio y bajo la dirección del violoncelista catalán Ernesto Xancó.

*“En los sesentas destacan los estrenos del compositor cotacachense Carlos Coba: la Misa danzante para cuatro voces y acompañamiento de órgano, la zarzuela Noche de Navidad y la Misa con temas vernáculos a dos voces y acompañamiento de órgano”<sup>17</sup>*

En 1968, reside en Quito el coro de la comunidad alemana, dirigido por Wolfgang Fritze, junto con la solista Eva Grof de Scherer y la Orquesta Sinfónica de Quito que presentaron el Mesías de Haendel.

En 1972 bajo la dirección de Gerardo Guevara se funda el coro de la Universidad Central y dos años más tarde se funda, también, el coro del Banco Central, bajo la dirección del maestro Oscar Vargas Romero. En 1973, Guevara asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional de Quito y realizó la presentación de la primera y segunda parte del Mesías de Haendel, con las sopranos Beatriz Parra, Donna Klimoshka, el tenor norteamericano Cornelius Balzer y Galo Cárdenas como solistas.

Durante los años setenta, se realizaron varios montajes como el *Magnificat* de J. S. Bach, el Mesías de Haendel, allí se destacaron cantantes como: Francisco Piedra Galo Cárdenas, Hernán Tamayo, María Niles y Beatriz Parra. Esta última fue eje importante de la temporada de la ópera de los años 1986 a 1988.

En 1985, se realizó un taller de ópera con una duración de tres semanas, el mismo que estuvo organizado por la soprano Beatriz Parra, quien en ese momento se encontraba a cargo de la Subsecretaría de Cultura; uno de los

---

<sup>17</sup> Yáñez, Nancy. Op. Cit. Pg. 235, 236

auspiciantes de este evento fue el Banco Central. En la dirección musical se encontraba el colombiano Jaime León, un reconocido director. El taller finalizó con dos recitales cuyo objetivo fue la preparación de montajes escénicos ambiciosos con mirada futura.

Después de esta preparación, una de las óperas que se presentó fue la Traviata de Verdi, y para el montaje de la misma se realizaron audiciones previas, con el fin de seleccionar las voces que conformarían el elenco artístico. El encargado de esta misión fue el Director Técnico de la ópera y director de la Orquesta Sinfónica Nacional, el maestro Álvaro Manzano. Finalmente, la obra se presentó el *2 de julio de 1986 en el Teatro Sucre*, siendo interpretados los roles principales por: Beatriz Parra y Astrid Achi en el papel de Violeta. *“El tenor colombiano Manuel Contreras como Alfredo; Juan Borja y Galo Cárdenas como Giorgio Germont, Carmen Alonso como Flora, Nancy Yáñez como Annina, Xavier Rivadeneira y Hernán Tamayo como Gastón entre otros”*.<sup>18</sup>

En la segunda temporada, en 1987, se presentó El Barbero de Sevilla y nuevamente La Traviata, realizando presentaciones en Quito, Guayaquil y Cuenca, donde participaron los cantantes argentinos Omar Carrión (Fígaro) Oscar Grassi (Bartolo), Alberto Herrera (Conde Almaviva), y Mario Solomonoff (Basilio), quienes junto a Beatriz Parra y Astrid Achi (Rosina) interpretaron los papeles principales.

Posteriormente, se realizaron otros estrenos tales como: Carmina Burana, estrenada en 1988. La Novena Sinfonía en re menor de Ludwig van Beethoven en 1987.

En 1993, se presentó Bastián y Bastiana de Mozart, con la actuación de la soprano Nancy Yáñez y el tenor Geovanny Mosquera, evento auspiciado por la Embajada de la República Federal de Alemania y el Consulado General de Austria; la dirección musical estuvo a cargo del maestro Álvaro Manzano.

---

<sup>18</sup> Yáñez, Nancy Yáñez, Nancy Yáñez, Op. Cit. Pg. 277, 278, 280

Entre los años 1994 y 2006, se realizaron varios montajes de Zarzuelas, allí tuvieron la oportunidad de actuar nuevos talentos como: la mezzosoprano Lídice Robinson, Juan Carlos Arellano, Leopoldo Angulo, Vanessa Lamar, entre otros, con la Compañía de Zarzuelas de Vives, También obras como: El murciélago de Johaan Straus, con la actuación del tenor Juan Borja, la soprano Nancy Yáñez, Paulina Moya y Alexandra Santos.

Otras actividades líricas que se presentaron fueron: El matrimonio secreto de Doménico Cimarosa y los papeles principales estuvieron a cargo de la soprano Beatriz Parra, (Elisetta), la soprano colombiana Zoraida Salazar (Carolina), el tenor Rodrigo Jiménez (Paolino).

Alrededor de los años 2005 – 2006 la soprano Beatriz Parra, realizó varias presentaciones nacionales con el montaje de la ópera Carmen de Bizet; así mismo durante los años 2008 – 2009, se presentó el montaje de la ópera: El Elixir de amor de Donizetti.

Un aporte importante al arte en Quito fue la creación de Conservatorio particular Franz Liszt en octubre de 1997, bajo la dirección de la Musicóloga Sofía Izurieta y el doctor Ricardo Izurieta. Esta institución realizó diversas actividades musicales, entre ellas, la ópera infantil Brundibar del compositor checo Hans Krasa. El estreno de dicha obra se efectuó en Quito un 27 de mayo de 1999 y estuvo acompañada por la orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Álvaro Manzano.

En la actualidad la ópera y el canto lírico cuentan con maestros muy representativos, que han dado todo su aporte a la técnica vocal: la maestra Beatriz Parra en la ciudad de Guayaquil, con su propio conservatorio “María Callas”; en Quito la Maestra Nancy Yáñez, Carmen Alonso, Cecilia Tapia y el Maestro Alexander Tamazov; este último brindó un gran aporte al estudio de la técnica vocal en nuestra ciudad y en la actualidad al país.

## **CAPÍTULO III**

### **TÉCNICAS DEL CANTO**

Existen diferentes técnicas para el canto, estas pueden ser demostradas en cada vocalista. En nuestro medio, las escuelas que más se han cultivado son la rusa y la italiana, las mismas que han aportado grandes conocimientos y excelentes resultados técnicos y musicales.

#### **3.1. LA RESPIRACIÓN**

El estudio de las diferentes técnicas del canto ha llevado a formar a grandes representantes de este género. Hay que tener presente que la correcta respiración es la base para obtener una buena técnica vocal. Esta cumple un papel básico en el canto, puesto que el intérprete debe tener la capacidad de controlar y distribuir el aire de forma correcta. Así en un acto involuntario percibimos la respiración del ser humano; mientras que al interpretar una obra musical, el cantante necesita, para realizar frases largas, la utilización de toda su capacidad respiratoria, la cual está dada por un estudio consciente de su profesión.

Para ello es de vital importancia una correcta técnica respiratoria que consiste en la educación y fortaleza del diafragma. También es menester un proceso íntegro de inspiración y expiración del aire obtenido, para oxigenar nuestros pulmones y conseguir una emisión limpia del sonido vocal. Una de las sugerencias de la técnica vocal es respirar mediante la nariz para lograr más amplitud y capacidad del aire, lo que evita el contacto del aire frío con las cuerdas vocales, evitando resfriados frecuentes. La técnica vocal nos propone realizar ejercicios que nos ayudan a su entrenamiento, a fin de conseguir una correcta respiración, podemos citar las siguientes:

- Acostarse relajadamente: respirar de manera profunda, lo cual permite sentir con facilidad los movimientos de los músculos.
- Mantener un objeto pesado sobre el diafragma, (puede ser un jarro de arena) este ayudará a sentir cómo la respiración recae sobre él.

Los ejercicios citados son una muestra breve de lo que sirve para fortalecer nuestro sistema respiratorio.

### **3.2. CONTROL DE AIRE**

El control del aire es la base del instrumento vocal, y de gran significado para la interpretación del cantante. Como por ejemplo, cuando se interpreta una frase larga, se deberá sostener el diafragma para que éste actúe en consecuencia de la interpretación.

Un ejercicio práctico al respecto es *"mantener el pecho bien expandido mientras se deja escapar el aire; es evidente que no podrá mantenerlo rígido; su tamaño se reducirá un poco, pero no permita que se hunda. Al mismo tiempo, no deje que el diafragma recupere su posición. Esta vez no sople el aire, no debe forzar a salir el sonido vocal, si no que ha de escapar gradualmente de la válvula de cuerdas vocales; cante bajo una nota grave o espire pronunciando la letra (F) con los dientes superiores sobre el labio inferior"*.<sup>19</sup>

### **3.3. LA POSTURA**

La buena postura es fundamental a la hora de realizar los ejercicios de vocalización, de esto depende que se ejecute un buen desarrollo de la técnica vocal, caso contrario, provocaría la tensión de los órganos que intervienen en el canto, causando incomodidad y mal funcionamiento de los mismos. Una postura recomendable es estar en pie, la espalda recta, con la sensación de una posición erguida, semejante a la de una modelo.

### **3.4. VOCALIZACIÓN**

Existe múltiples propuestas de ejercicios para el entrenamiento vocal; estas deben ser empleadas de acuerdo a las características de cada cantante; por esta razón, es necesario conocer las capacidades vocales de cada ser humano, para

---

<sup>19</sup> Graham, Hewitt *"Como Cantar"*, Ed. EDAF, S. A. Madrid 1981, Pág. 20



poder aplicarlas en su proceso de enseñanza. Al realizar los diferentes ejercicios, debemos tener la seguridad de la ubicación del sonido y de la acción de las cuerdas vocales, para esperar el resultado deseado.

A continuación, citaremos algunos ejercicios que son muy útiles para el desarrollo de la voz. Para iniciar se puede realizar los siguientes:

1. Con los labios unidos pronunciamos la letra M.

Ejemplo:



Ascendiendo por semitonos

2. Realizarlo con la vocal E



Ascendiendo por semitonos

3. Este ejercicio se puede realizar sobre la vocal "I" y "O" y a su vez combinada con la vocal "A" e "I" "A"

Ejemplo:



Ascendiendo por semitonos

La aplicación de los distintos ejercicios depende siempre del nivel que posee el estudiante.

### 3.5. TÉCNICAS DEL CANTO LÍRICO

Existen varias técnicas y escuelas que se encargan del estudio del canto lírico, tal es el caso de la escuela Rusa y la escuela Italiana. Las técnicas del canto lírico presentan coincidencias y llegan a resultados profesionales similares.

### **3.6. ESCUELA RUSA**

La técnica que posee la escuela Rusa se deriva de la escuela italiana - como se recordará el canto tuvo sus orígenes en Italia. La escuela rusa realiza ciertas particularidades que al final llevan al mismo objetivo que el resto de escuelas: una adecuada impostación de la voz.

La Escuela Rusa fundamenta su teoría: la voz, desde su inicio, se debe *imaginarla afuera*, en la punta de una pirámide, los pómulos un tanto arriba como cuando se sonríe, la posición del cuerpo es como la de una modelo. La Maestra Beatriz Parra, poseedora de esta técnica, recomienda que uno de los ejercicios para una buena postura es el caminar con un plato sobre la cabeza, lo que además contribuye al buen desenvolvimiento escénico. Estos consejos de la reconocida cantante y maestra fueron adquiridos durante sus años de estudio en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú.

Para la vocalización, esta escuela inicia con la búsqueda de los resonadores frontales. La boca cuando realiza los ejercicios debe estar en forma, un tanto horizontal; la barbilla siempre al frente. En este caso se le da mucha importancia a la dicción e interpretación de los papeles que el cantante desempeña.

Una de las cantantes más representativas con la utilización de esta técnica es la soprano Nina Dorliak, quien interpretó papeles muy importantes, de los diferentes compositores italianos tales como: Rossini y Donizetti, dentro de esta escuela se puede mencionar también a la soprano Beatriz Parra quien fue alumna de Nina Dorliak en el conservatorio de Moscú, como también a la soprano Cecilia Tapia, quien realizó sus estudios de canto en Rusia.

### **3.7. ESCUELA ITALIANA**

Hasta la época del Clasicismo, la mayor parte de los grandes compositores italianos eran maestros de canto y, en muchos casos, brillantes cantores que escribían su música pensando en el adecuado tratamiento de la voz. Uno de los maestros representativos es Guido de Arezzo (995- 1050), de origen francés, creador de la tercera y cuarta línea del pentagrama, así como también del órganun, sistema que originó la Polifonía.

Durante el siglo XIII, la Polifonía comenzó a florecer con el “Ars Anticua”, escuela en la que destacaron grandes maestros como Giovanni di Carlandia. Este estilo alcanzó la cumbre en la época del Renacimiento y el italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526 - 1594) fue considerado el compositor más brillante de la escuela polifónica a capella.

En el siglo XVI Gulio Caccini (1550-1618), fue el primer gran maestro de la escuela moderna italiana del canto monódico. Se destacó como compositor, creando la melodía acompañada. Otra figura relevante fue Jacopo Pieri, quien convirtió en ópera el drama musical, creado en 1480 por Angliolo Polisiano.

*Pieri (1561- 1633) fue el creador de la fábula Dafne, estrenada en Florencia en el año 1597. Obra considerada como la primera ópera, un espectáculo artístico incomparable en el que se combina la música, el teatro, la poesía y la danza, tomando como principal protagonista el canto, que se constituye como su gran emblema.*<sup>20</sup> Pero con la llegada de C. Monteverdi, (1567-1643), el drama musical alcanzó la categoría de ópera, por esta razón fue considerado como el padre de la ópera seria, ya que fue su gran creador.

El compositor napolitano A. Scarlatti (1660-1725) sentó las bases del bel canto, fue el creador de la gran Aria “Da capo” y de la Obertura Sinfónica.

*“Durante la segunda mitad del siglo XVII comienza a adquirir una gran fuerza el belcantismo, un estilo procedente de la escuela napolitana, a través del cual la*

---

<sup>20</sup> *El bel canto en la ópera. PianoMundo ópera. Documento html, tomado de: Pianomundo.com ( 13-05-2012, 13h30pm)*

*voz se constituye como gran protagonista de la escena lírica. Los adornos y las acrobáticas florituras, mediante falsetes y espectaculares sonidos de cabeza, impresionan tanto a los aficionados de la época que esta escuela logra extenderse por toda Europa.”<sup>21</sup>*

En la época del Barroco, a finales del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVIII, el maestro de canto más célebre fue el italiano N. Porpora y uno de sus alumnos más brillantes fue el castrato C. B. Farinelli (1705-1782), el cantor más grande de la Escuela Belcantista y uno de los más brillantes de todos los tiempos. Farinelli tuvo gran desempeño con las obras de G. F. Haendel, quien fue considerado como el compositor de ópera más destacado de dicho período.

A mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX, en la época del Clasicismo, la técnica seguía perfeccionándose en búsqueda de la belleza de las formas musicales, *el canto en Italia alcanzó un gran esplendor la ópera bufa mediante las obra de destacados autores como Pergolesi 1710-36, Paisiello 1740-1816 y Cimarosa 1449-1801.*

A inicios del siglo XIX, el Belcanto, en Italia, alcanzó una gran evolución técnica. Uno de los más destacados maestros y compositores fue Manuel García y uno de sus discípulos más importantes, el tenor Vicente García, quien inventó el laringoscopio y nos dejó un extraordinario tratado sobre la técnica vocal.

*Maria Malibrán (1808-1836), fue la soprano más destacada de la Escuela Belcantista, alcanzando un prestigio superior al de las más grandes divas de la época como la Pasta, o la Grisi. Su voz, superior a las tres octavas completas, y su extraordinario dominio de la técnica, le permitieron dominar con éxito la mayor parte del repertorio escrito para soprano convirtiéndose en la preferida de G. Rossini (1792-1868), considerado como el compositor más brillante del belcantismo en su última etapa.* La Escuela Italiana se centra en la ubicación de la voz, en los resonadores frontales pero con la voz oscura; se trabaja con la

mandíbula caída: el objetivo principal es el desarrollo de una voz grande.

*En Alemania la ópera experimentó una renovación importante, a través del compositor Gluk (1714-1787) con el que cobra una gran importancia al lenguaje de la expresión, eliminando todo virtuosismo superfluo que no estuviese al servicio de la misma. Sin embargo, el desarrollo musical más brillante tuvo lugar en Austria, gracias a la gran genialidad de autores como Haydn y, sobre todo, Mozart.<sup>22</sup>*

En la época del Romanticismo en Alemania, Weber, con la ópera el Cazador Furtivo fue el creador de la ópera romántica y sus mayores triunfos fueron protagonizados por los dramas sinfónicos de Wagner. Este estilo alcanzó su gran desarrollo a través de los compositores rusos Glinka, Balakirev, Cui, Musorgski, Borodin y Rimski Korsakov, aunque también han existido otros brillantes autores de este estilo como el checo Dvorak.

### **3.8. TÉCNICAS DE CANTO POPULAR**

Para el desempeño técnico y musical del Canto Popular, se requiere de una técnica sólida. Este estilo tiene libertad interpretativa, puesto que encierra diversidad de ritmos, que por momentos realiza improvisaciones. Tomando en consideración los criterios de las maestras Nancy Yáñez y Beatriz Parra, ellas plantean, que a diferencia del canto lírico, en el canto popular se utiliza de un 50 a 80% el registro vocal, porque este estilo no exige la explotación máxima del mismo.

Al realizar los ejercicios técnicos, se requiere de una postura vocal más abierta, la ubicación de la voz no es oscura, pero las necesidades respiratorias son iguales a las del estilo lírico. En conclusión, para lograr resultados positivos en el aspecto técnico se debe realizar un trabajo consciente en la impostación de la voz, lo que

---

<sup>22</sup> *El bel canto en la ópera. PianoMundo ópera. Documento html, tomado de: Pianomundo.com ( 13-05-2012, 14hpm)*

va a permitir una correcta emisión del sonido y, ante todo, se evitará lesiones en las cuerdas vocales.

## **CAPÍTULO IV**

### **ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS DEL REPERTORIO OPERÍSTICO**

#### **4.1. IMPORTANCIA DE LAS OBRAS Y APOORTE A LA TÉCNICA VOCAL**

La voz humana es considerada el instrumento más complejo y perfecto, porque al cantar una melodía sentimos de forma conciente la conducción e interpretación de la misma.

Para la formación de un cantante se requiere de un profesional especializado en el campo de la técnica vocal y gran experiencia, dado que debe conocer y dominar un amplio repertorio, el cual se ajuste a las posibilidades individuales de cada estudiante, y estas sean adecuadas a su registro vocal.

Las obras seleccionadas para este análisis e interpretación significan un valioso aporte al desarrollo técnico, dada la diversidad de estilos musicales.

W. A. Mozart “*E Amore un ladroncello*” de la ópera (Cosí fan tutte), y el duetinio (*Cinque, dieci, venti*) de la ópera ( Las Bodas de Fígaro)

G. Rossini, “*Il vecchitto cerca moglie*” de la ópera (Il barbiere di sibiglia)

G. Mahler “*Canciones para un camarada errante*” ( Ciclo de canciones)

Estas obras que se ejecutan y analizan, sirven de gran aporte a la técnica vocal.

#### **4.2. ANÁLISIS DE ARIAS**

Para realizar el análisis de las diversas obras musicales se utilizará el comportamiento de los *Elementos expresivos de la música* en cada una de ellas, dado el estilo de creación musical de las mismas.

**Melodía                      Armonía**

**Dinámica                      Agógica**

**Textura                  Factura**

**Rítmico                Forma**

#### **4.2.1. CONCEPTO DE ARIA**

El Aria es una obra vocal o instrumental, que por lo general está acompañada por la orquesta, ésta se encuentra en obras de carácter lírico, tales como: la Ópera, Cantata, Oratorio, entre otras, al igual que la ópera, el aria apareció a inicios del siglo XVII y generalmente está vinculada al teatro lírico.

#### **4.2.2. ESTRUCTURA**

La estructura del Aria en los siglos XVII podía formar parte en las suites instrumentales de la época, dada las características de la influencia vocal. Por ejemplo, en las suites para teclado de J. S. Bach.

La estructura más frecuente que posee esta forma es el “Aria da Capo” (da capo: que significa repetir desde el principio hasta la palabra FIN) muy utilizada en las óperas italianas. Generalmente posee el esquema A-B-A, en la parte A, la melodía vocal realiza un largo período en la tonalidad inicial, luego en la parte B utiliza la dominante o la relativa, y al final retorna a la parte A en la tónica.

**4.3. ARIA NÚMERO 28 “E Amore un ladroncello” ( El amor es un ladronzuelo) de la ópera: *Così fan tutte* “Así lo hacen todas” (1790), dividida en II actos.**

**AUTOR:** Wolfgang Amadeus Mozart

**LIBRETO:** Lorenzo da Ponte

**UBICACIÓN:** EL Aria está ubicada en el Acto II Escena III

**PERSONAJE:** Dorabella

## **ANÁLISIS DE LA OBRA**

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Introducción, (A-B-A')

**COMPÁS:** 6/8

**AGOGICA:** Estabilidad del pulso rítmico

**TONALIDADES:** BbM, EbM Y BbM

**RITMO:** Esta elaborada en los diferentes diseños rítmicos, (mediante corcheas, y negras con punto)

**MELODÍA:** Se elabora mediante intervalos de cuartas, sextas, séptimas y grados conjuntos, presenta gran esquisitez en el fraseo

**ARMONÍA:** Tiene un tratamiento armónico estable y comunmente en los finales de frase se presentan los retardos, característica del estilo Clásico,

**TEXTURA:** Textura homofónica - armónica y por momentos se presentan contracantos, generalmente se mueven al unisono entre la voz superior del piano y la voz.

Ejemplo de unisono entre la voz y piano, compases 21 al 24.

Unisono, piano y voz







**FACTURA:** Mantiene una factura acordal en el contenido armónico

**DINÁMICA:** Es discreta dada las características de la obra y el estilo

## SECCIÓN A

El piano inicia en forma anacrúza, realiza una introducción orquestal de nueve compases, en el compás siete realiza un retardo melódico armónico que es presentado con un calderón.

Ejemplo de Calderón, Compás Número 7



Desde el compás número nueve inicia la primera frase musical del tema (a), esta se extiende hasta el compás número dieciocho, en el compás dieciséis se presenta el mismo retardo melódico armónico de la Introducción, es por esta razón que la frase musical se compone de nueve compases, en el compás número dieciocho inicia una nueva frase musical en forma anacrúza (b), esta frase musical se extiende hasta el compás número veintiséis, y se desarrolla en la dominante de la tonalidad

Desde el compás número veintisiete al compás treinta y uno, se realiza una reiteración a modo de puente con características cromáticas, hasta este compás se desarrollan dos períodos musicales.

### Ejemplo de Cromatismo, Compases Números 27, 28



Desde el compás treinta y dos al compás número cuarenta se repite nuevamente la frase (a) inicia de forma anacrúztica, se presenta adicionando apoyaturas

### Ejemplo de Apoyaturas, Compás Número 33



En el compás cuarenta y uno se realiza un puente con características de transición armónica, para presentar la sección B

### Ejemplo de Puente, Compases 40, 41



## SECCIÓN B

Inicia en el compás cuarenta y dos y se extiende hasta el compás sesenta y uno, utiliza la tonalidad de EbM con una nueva idea temática.

Ejemplo de Nueva Idea Temática, Compases 42 al 45



Desde el compás cuarenta y dos al cuarenta y siete realiza una continuidad musical, hasta el compás cincuenta y siete que tiene una sección de dieciséis compases, por lo que es un período musical.

En esta sección se muestra inestabilidad armónica, y en el compás cincuenta y siete que inicia con anacruza se presentan cinco compases de reiteración armónica melódica de la dominante, mediante el acorde de séptima dominante. Desde el compás cincuenta y siete hasta el compás sesenta y uno realiza seis compases sobre la dominante.

Ejemplo: Compases 57 al 61



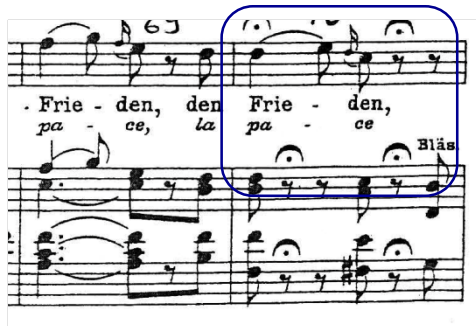
VM

VM

En el compás sesenta y tres se repite la frase musical (a) (en la tónica Bb), y se extiende hasta el compás setenta y uno para un total de nueve compases. En esta

nueva presentación de la idea temática (a) aparece con una apoyatura y a su vez se produce un retardo mediante calderones.

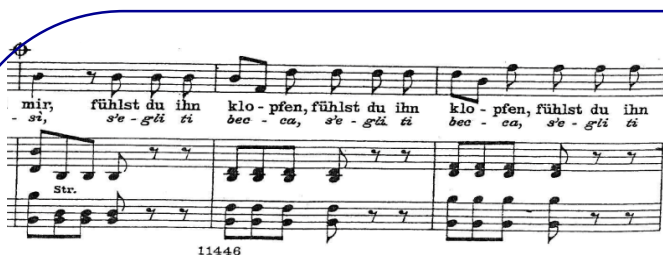
Ejemplo: Compases 68 y 69



Desde el compás número setenta y dos al compás setenta y nueve se presenta la primera idea temática a modo de variación, a partir del compás ochenta al ochenta y uno el piano realiza una confirmación armónica.

Desde el compás ochenta y dos hasta el compás noventa y uno se vuelve a tomar la variación del tema (a), tomando los compases ochenta y seis y ochenta y siete como extensiones melódico armónicas, para finalizar en el compás noventa y uno, y a partir del mismo compás hasta el compás ciento doce se realiza una coda en la tonalidad de BbM, donde se mantiene la estabilidad armónica de la obra.

Ejemplo de Coda, Compases 91 al 112





10. klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo-pfen, ihn klo - pfen, so  
 beo - ca, ti beo - ca, ti beo - ca, ti beo - ca, ti beo - ca, fte

11. 95 laß ihn frei ge - wäh - ren, ge - wäh - ren, er  
 tut to quel chet chie de, chet chie de che anch'

98 99 100 101  
 macht es - wie bei mir, bei mir, er macht es - wie bei mir, bei mir, er  
 io fte rö co - si, co - si, che anch' io fte rö co - si, co - si, che anch'

102 103 104 (Geht mit Despina ab) 105  
 macht es wie bei mir. [sic]  
 io fte rö co - si, si.

106 107 108 109

#### 4.3.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

SECCIÓN A Y A'



INTRODUCCIÓN



SECCIÓN B



FRASES MUSICALES



CODA



## **PUENTE**



**Sección A, compás 1 al 41**

**Introducción, compás 1 al 9**

**Sección B, compás 42 al 61**

**Sección A', compás 62 al 91**

**Coda, compás 91 al 112**



SECCIÓN A

278

1

No. 28 ARIA : "Young Love Is Unrelenting."

Allegretto vivace

Introducción



6

1da frase, (a) compás 9 al 18

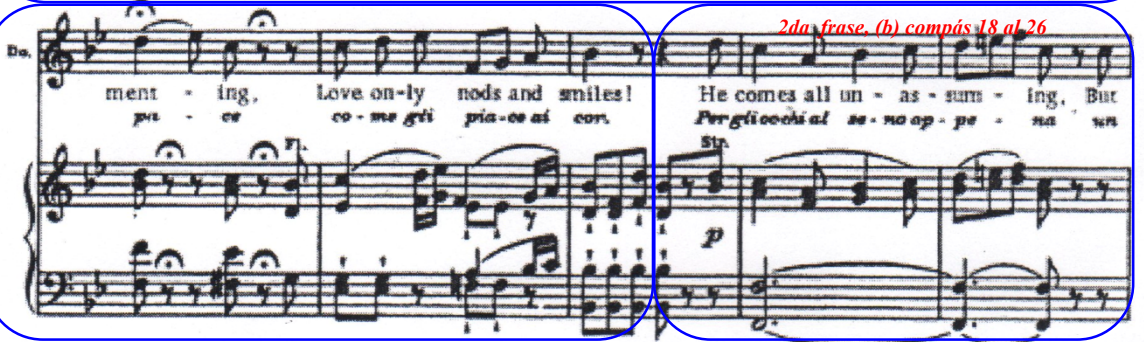


11

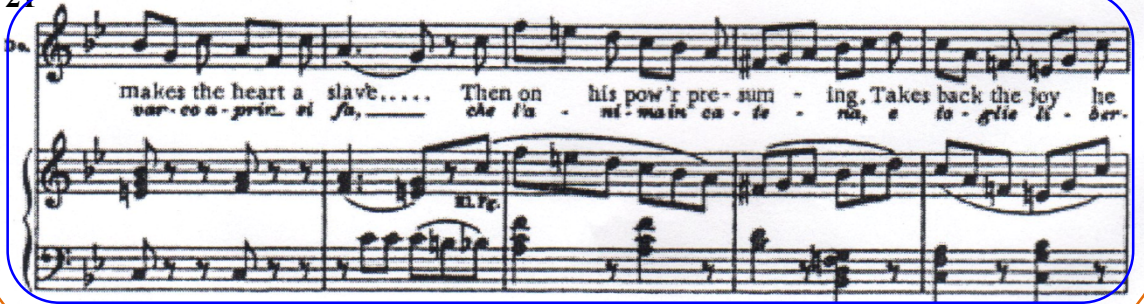


16

2da frase, (b) compás 18 al 26



21









26 *Puente* 279

gave!... Yes, on his pow'r pre-sum - ing, Takes back the joy he gave.  
 ta, che l'a ni main ca - te - na, e to - glie li - ber - la.

31 *Reiteración de la frase (a)*

Young Love is un - re - lent - ing, And cunning and full of wiles,... While  
 E - mo - re un la - dron - cel - lo, un ser - pen - tal - lo e a - mor, ei

36

lov - ers are la - ment - ing, la - ment - ing, Love on - ly nods and smiles.  
 to - glie da - la pa - ce, la pa - ce co - me gli più - ce ai cor.

41 *Puente* *SECCIÓN B*

Full of con - tent - ment, un - told con - tent - ment, If  
 For - ta - dol - ces - sa, dol - ces - sa e gu - sto se

46

you his rule o - bey... But bit - ter his re - sent - ment, How  
 tu la la - set far, ma t'em - pia di dis - gu - sto, ma











281

70  
Do. Love on-ly nods and smiles, Noth-ing can you de-ny him, What-e'er he bids you  
cu-me gli pia-ce ai con: Se nel tuo pet-to ei sie - de, s'e- gli ti bec - ca

75  
Do. do, 'Tis fol - ly to de - fy him: And you will find it so!  
qui, fa tut - to quel- ch'ei chie - de- che anch' to fa - ro- co - si, —  
Kl.Fg.

80  
Do. Noth-ing can you de- ny him, What e'er he bids you  
se nel tuo pet-to ei sie - de, s'e- gli ti bec - ca

85  
Do. do, do, do, 'Tis fol - ly to de - fy him, And  
qui, qui, qui, qui, fa tut - to quel- ch'ei chie - de- che anch'  
Kl.Fg.

90  
Do. you will find it so, What-e'er he bids you, what-e'er he bids you, what-e'er he  
to fa - ro- co - si, s'e- gli ti bec - ca, s'e- gli ti bec - ca, s'e- gli ti  
CODA



282 94

De. bids you, what ev-er, what ev-er, what ev-er he bids you! 'Tis  
 bec-ca, ti bec-ca, ti bec-ca, ti bec-ca, ti bec-ca, 'tis

Wills.

98

De. fol-ly to to de-fy him, to de-fy him, And  
 tut-to quel-ch'ei chie-de, ch'ei chie-de clear'et

101

De. you will find it so, ah, yes, and you will find it so, ah, yes, and  
 to fa-rò co-sì, co-sì, che anch'io fa-rò co-sì, co-sì, che anch'io

105

De. you will find it so!  
 to fa-rò co-sì.

G. Orch.

109

**Gioacchino Rossini** (1792 -1868)(Pésaro, actual Italia, 1792-París, 1868) está situado entre los últimos grandes representantes de la ópera napolitana (Cimarosa y Paisiello) y los primeros de la romántica (Bellini y Donizetti), Rossini ocupa un lugar preponderante en el repertorio lírico italiano gracias a óperas bufas como *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* o *L'italiana in Algeri*.<sup>23</sup>

Rossini es conocido especialmente por sus óperas cómicas. Fue uno de los máximos exponentes operísticos y sus composiciones se caracterizan por el realce y la belleza de la línea melódica por encima del drama o la profundidad emocional.

#### **4.4. ANÁLISIS DEL ARIA “IL VECCHITTO CERCA MOGLIE” EL VIEJITO BUSCA MUJER (ÓPERA IL BARBIERE DI SIVIGLIA)**

**AUTOR:** Gioacchino Rossini (1792 -1868)

**UBUCACIÓN:** EL aria está ubicada en el acto número II

**LIBRETO:** Pierre Agustín de Beaumarchais

**PERSONAJE:** Bertha

**GÉNERO:**Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Recitativo y aria (El aria está compuesta por la introducción (A-B-A' y coda)

**COMPÁS:** 4/4, 2/4

**AGÓGICA:** Es estable, no se encuentran indicaciones de *rit* u otras, mantiene la estabilidad del pulso rítmico

**RITMO:** La primera idea temática está basada o elaborada en ritmos de corcheas, para enriquecer la melodía vocal utiliza treceillos y ritmos punteados.

---

<sup>23</sup> <http://www.pianomundo.com.ar/operas/rossini.html>

Ejemplo de trecillos, compases 53 al 54, ritmo que posee puntillo, compás 55



**MELODÍA:** Generalmente se mueve en grados conjuntos con algunos saltos de octava

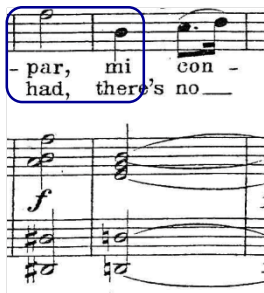
Ejemplo, compás número 40



Intervalos de terceras mayor, ejemplo compás 135 al 138



Saltos de quinta justa descendente ejemplo de quinta justa, compás 146, 147



**ARMONÍA:** El recitativo inicia en la tonalidad de CM, en el compás número doce comienza el alegro en la tonalidad de AM, la armonía es estable con relatividades armónicas.

**TEXTURA:** Mixta ( voz orquesta, voz piano)

**FACTURA:** Es estable y las complejidades estan dadas por el enriquecimiento rítmico, es homofónica armónica (melodía con acompañamiento)

**DINÁMICA:** Es moderada dado las características del estilo clásico, se mueve entre el *p, f, ff*

### ANÁLISIS DE LA OBRA

El Aria pertenece a la Ópera Bufo "*El Barbero de Sevilla*" (en italiano *Il Barbiere di Seviglia* ), la ópera se divide en dos actos.

El recitativo está compuesto por diez compases donde la voz elabora un discurso melódico con gran sugerencia poética y dramatismo por los cambios armónicos que se presentan.



Ejemplo: del recitativo, compás 1 al 10



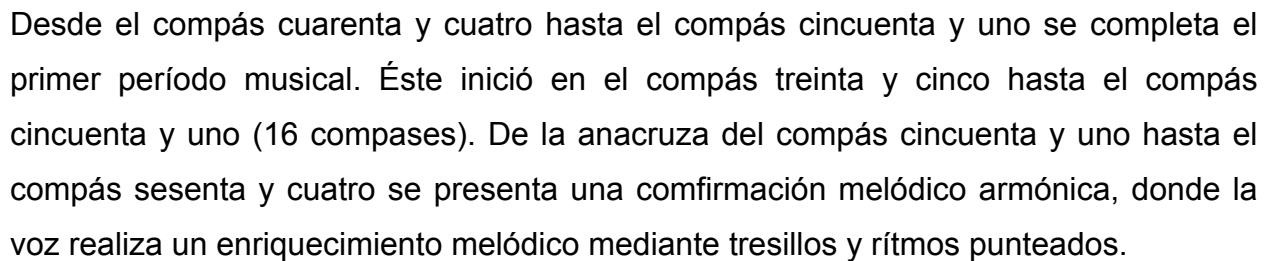
Ber. *Che vecchio sospet-to-so! va-da pu-re, e ci sti-a fin-chè cre-pa! Sem-pre*  
 He's always so sus-picious! first he sends me, then he countermands direct-ly. What a  
 gri di e tu-mul-ti in que-sta ca-sa: si li-ti-ga, si pian-ge, si mi-nac-cia  
 household! Nothing else but scolding and wrangling, such quarrel-ling, complaining, such ill-temper-  
 si, non v'è un'o-ra di pa-ce con questo vecchio a-va-ro e bronto-lo-ne. O che  
 such not a moment of quiet I ev-er have with this in-triguing old mi-ser! I will  
 ca-sa! oh che ca-sa in con-fu-sio-ne!  
 leave him. How I wish for some kind ad-vis-er!

12 **Allegro** 13 14  
 Strings *p* *Vln.*

## SECCIÓN A

Desde el compás número doce hasta el compás treinta y cinco la orquesta realiza una presentación del material temático, y en este mismo compás la voz inicia con la primera

Ejemplo: de Unísono entre el piano y la voz, compases 35 al 43



due son da le-gar, tut-ti e due son da le-gar, tut-ti e  
selfsame way are mad, both the self same way are mad, both the

*p*

due self son da le-gar, tut-ti e due son da le-gar, tut-ti e  
self same way are mad, both the selfsame way are mad, both the

*p* *f*

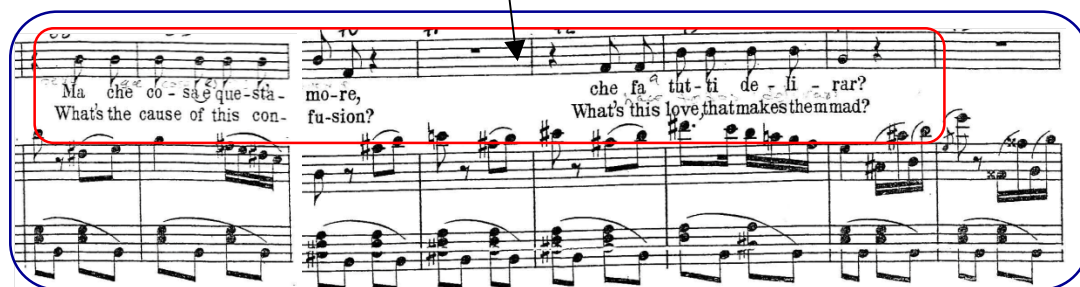
Tonalidad de EM, compás 66, 67



## SECCIÓN B

Esta sección inicia en anacruza desde el compás sesenta y siete hasta la mitad del compás ochenta y uno, finalizando la frase con un calderon que le da el sentido de descanso, antes de iniciar la nueva frase musical, toma el mismo diseño rítmico de corcheas y posee características de recitativo. Durante estos compases se encuentra la converzación entre la voz y la orquesta.

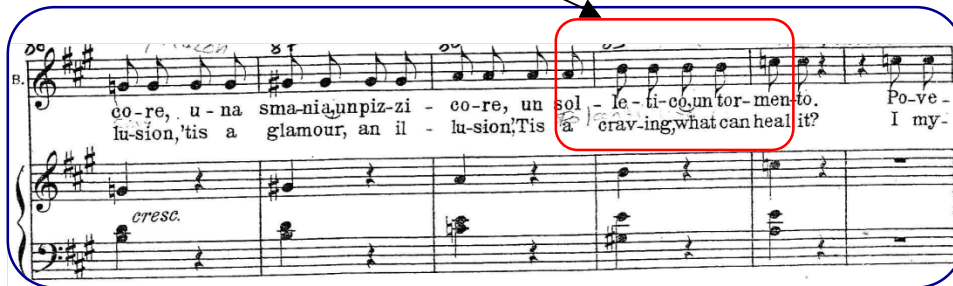
Ejemplo: Recitativo, compases 67 al 74



Desde el compás ochenta y uno hasta el compás ochenta y nueve (8 compases) elabora una reiteración melódica con procedimientos cromáticos de forma ascendente,

en el compás ochenta y nueve se proporciona una tensión que conduce la obra a un clímax.

Clímax, compás 89



En el último tiempo del compás ochenta y nueve y en el inicio del compás noventa se presentan dos silencios, y a su vez aparece la sugerencia de '*a piacere*', recomendación para la interpretación del solista. En la anacruza del compás noventa hasta el compás ciento siete realiza una elaboración del material anteriormente presentado, utiliza ritmos punteados.

Ejemplo: de Ritmos Punteados, compases 93 y 98



Desde la mitad del compás noventa y nueve, hasta el compás ciento siete presenta una reiteración melódica que propone un climax armónico melódico, entre los compases ciento siete al ciento diez la orquesta hace una secuencia melódico armónica para establecer la tonalidad de AM (Tónica)

Ejemplo: Clímax Armónico Melódico



En el compás ciento diez inicia la parte A' aquí presenta la frase musical (a) que es la única idea temática y esta se extiende hasta el compás ciento treinta y cuatro con las mismas características de la sección A. A partir del compás ciento treinta y cinco hasta el compás ciento setenta realiza una gran coda, donde se provocan algunas tenciones armónicas.

#### 4.4.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

RECITATIVO	
SECCIÓN A Y A'	
SECCIÓN B	
FRASES MUSICALES	
CODA	
REITERACIONES	

**Recitativo compás 1 al 10**

**Sección A, compás 11 al 66**

**Sección B, compás 67 al 81**

**Reiteraciones melódico armónicas, compás 82 al 109**

**Sección A', compás al 110 al 134**



66







260

32

Bertha.

Il vec-chiot-to cer-ca mo-glie, vuol ma-  
Ev'-ry grey-beard needs must mar-ry, And the

*f* *p* *vin.*

38

ri-to la ra - gazza, quello fre-me, que-sta è pazza, tut-tie due son da le-gar,  
maiden will not tar-ry, till a husband is pro-vided; Both the selfsame way are mad,

*f*

44

sì, sì, tut-tie due son da le-gar, sì, sì, tut-tie  
yes, yes, both the selfsame way are mad, yes, yes, both the

*p* *f* *p*

50

due son da le-gar, tut-tie due son da le-gar, tut-tie  
selfsame way are mad, both the self-same way are mad, both the

*p*

56

due self son same da le-gar, tut-tie due son da le-gar, tut-tie  
self-same way are mad, both the selfsame way are mad, both the

*p* *f*







due son da le - gar!  
self-same way are mad!

Ma che co - sa è que - sta -  
What's the cause of this con -

69 mo - re, fu - sion? che fa tut - ti de - li - rar?  
What's this love, that makes them mad?

75 Ma che co - sa è que - sta - mo - re, che fa  
What's the cause of this con - fusion? What's this

80 REITERACIONES  
tut - ti de - li - rar? Egli è un ma - le u - ni - ver - sa - le, u - na smania, un piz - zi -  
love, that makes them mad? The com - plaint is u - ni - ver - sal, Tis a glamour, an il -

85 *a piacere*  
co - re, u - na smania, un piz - zi - co - re, un sol - le - ti - co, un tor - men - to. Po - ve -  
lu - sion, 'tis a glamour, an il - lu - sion, 'Tis a crav - ing, what can heal it? I my -

*cresc.*



262

91

B.

ri-na, anch'io lo sen - to, po-ve - ri-na, anch'io lo sen -  
self be-gin to feel it, I my-self be-gin to feel

98

B.

to, po-ve - ri-na, anch'io lo sen-to, nè sò co-me fi - ni - rà, nè sò  
it, I my-self be-gin to feel it, I am ev -'ry whit as bad, I am

103

B.

co-me fi - ni - rà, nè sò co-me fi - ni - rà.  
ev -'ry whit as bad, I am ev -'ry whit as bad!

109

B.

*SECCIÓN A'*  
Oh vec-chia - ia ma-le - det-ta! Sonda tut - ti di-sprez - za-ta, e vec-  
Ah, my youthful days are o-ver, Vain to sigh now for a lov-er, I am  
*stacc.*

115

B.

chiet - ta di-spe - ra - ta, mi con-vien co-sì cre-par, sì, sì, mi con-  
spite - ful, I am fright-ful, There's no comfort to be had, no, no, there's no -





121 B. *vien co-sì cre-par, sì, sì, mi con-vien co-sì cre-par, mi con-*  
*comfort to be had, no, no, there's no comfort to be had, there's no*

*p* *f* *p*

127 B. *vien co-sì cre-par, mi con-vien co-*  
*com - fort to be had, there's no com - fort*

*p* *p*

133 B. *Più mosso* *DA*  
*sì cre-par, e vec-chiet-ta di-spe-ra-ta, mi con-vien co-sì cre-par,*  
*to be had. I am spiteful, I am frightful, there's no comfort to be had,*

*cresc.* *f*

139 B. *mi con-vien co-sì cre-par, e vec-chietta di-spe-ra-ta, mi con-*  
*there's no com - fort to be had; I am spiteful, I am frightful, there's no*

*f* *p* *cresc.*

145 B. *vien co-sì cre-par, mi con-vien co-sì cre-par,*  
*comfort to be had, there's no com - fort to be had,*

*f* *p* *ff*

264

151

B.

mi con - vien co - si cre - par, mi con - vien co -  
there's no com - fort to be had, there's no com - fort

157

B.

si cre - par, co - si cre - par, co - si cre - par,  
to be had, no, there's no com - fort to be had,

163

B.

mi con - vien co - si cre - par! (Exit.)  
there's no com - fort to be had!



#### **4.5. ANÁLISIS DEL DUETTINO Nº 1 “CINQUE... DIECI... VENTI”**

**AUTOR:** W. A. Mozart

**ÓPERA:** “Las bodas de Fígaro” se divide en cuatro actos

**UBICACIÓN:** El Duetto está ubicado en el acto número I escena I

**LIBRETO:** El libreto hace referencia a la antigua y tradicional costumbre según la cual el señor feudal tenía derecho de posesión carnal sobre la sirvienta.

**PERSONAJE:** Fígaro y Susanna

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**INTRODUCCIÓN:** La Introducción es realizada por la orquesta y se extiende del compás uno al veinte

**FORMA:** Ternaria, monotemática, con introducción, y coda

**COMPÁS:** 4/4

**AGÓGICA:** Es estable, por lo que no hay cambio de movimiento dado la características compositivas del estilo clásico.

**TONALIDAD:** GM

**RITMO:** Se mueve mediante negras y corcheas, breve utilización de ritmos punteados

**MELODÍA:** La voz de Fígaro y el piano hacen alternancia y generalmente se mueven al unísono, desde el compás número veinte al veinte y tres se realiza similares efectos rítmicos melódicos.

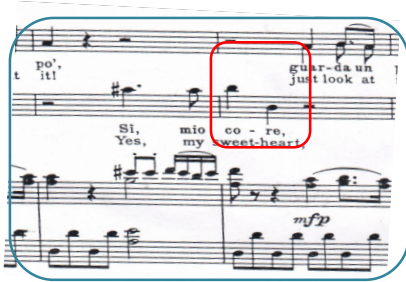
**ARMONÍA:** La relatividad armónica es estable dado el estilo clásico.

**TEXTURA:** Es homofónica armónica y por ser un dueto hay mucha comunicación vocal entre los personajes por la relación del texto.



**FACTURA:** Es simple, no existe tanto salto, en el compás cincuenta y tres y cincuenta y cuatro aparecen intervalos de cuartas y quintas. En la melodía que realiza Fígaro, en el compás cincuenta y siete existe un intervalo de octava, y en general la melodía posee un carácter sencillo.

Ejemplo: Intervalo de Octava, compás 57



**DINÁMICA:** Está establecida por el estilo clásico, se basa en la interpretación de las frases mucales.

## ANÁLISIS DE LA OBRA


### SECCIÓN A

Comienza con una introducción de diecinueve compases, desde el compás número veinte hasta el primer tiempo del compás número treinta se presenta el personaje de Fígaro, y en la mitad del compás número treinta en anacruza inicia el personaje de Susanna, quien a su vez empieza con la primera frase musical (a) esta se extiende hasta el compás cuarenta y nueve (19 compases) se puede notar que se excede numericamente en tres compases, algo no establecido dentro del período musical del estilo clásico, sin embargo estos están dados de esta forma por la melodía y armonía que se relacionan con la intencidad del texto.

En el compás cuarenta y tres, inicia Fígaro con la misma idea temática (a) de seis compases, realiza el mismo contenido melódico que presentó Susanna en el compás treinta al treinta y seis. A partir del compás treinta y cinco al cincuenta y nueve los dos personajes realizan un diseño con sentido de preguntas y respuestas dentro de la tonalidad de DM (V grado dominante) con esto presenta la segunda idea temática (b). Esto es el desarrollo de la idea temática (a), ( es

monotematica). En la anacrúza del compás cincuenta y nueve hasta el compás sesenta y siete se realiza una nueva sección, a partir del compás sesenta y uno hasta el compás sesenta y siete las voces se mueven a modo de duo en una distancia de décimas.

Ejemplo del movimiento en décimas compás 61 al 67



The image displays a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) and piano accompaniment, spanning measures 61 to 67. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Italian and English. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal parts move in parallel motion, creating a decima (tenth) interval. The score is enclosed in a blue rounded rectangle.

Measure 61: O - ra si - ch'io son - con - ten - ta, o - ra  
I must say, - it's to - my lik - ing, ver - y  
bel - lo, charm - ing, si, mio  
ver - y

Measure 62: si - ch'io son con - ten - ta, sem - bra fat - to in ver per  
smart and ver - y - strik - ing, just the ver - y thing for  
co - re, or è - più bel - lo, sem - bra fat - to in ver per  
smart and ver - y - strik - ing, and it suits you to a

Measure 63: me, per - me, per - me! Ah! il mat - ti - no al - le noz - ze vi -  
me, for me, for me! I have made it my - self for the  
te, per - te, per - te! Ah! il mat - ti - no al - le noz - ze vi -  
T, to a T, to a T! You have made it your - self for the

A partir de la anacrúza del compás sesenta y siete se presenta la sección A' en sentido dual hasta el compás setenta y ocho, de igual manera mediante un intervalo de décimas.






En el compás setenta y ocho se establece la tonalidad de la tónica (GM) utiliza el recurso de conversación entre las dos voces.

Ejemplo, conversación entre las dos voces, compás 77 al 79



En la segunda parte del compás setenta y nueve la melodía vocal de los personajes se mueve simultáneamente, Figaro realiza intervallos consonantes, ya no solamente utiliza intervallos de décima como anteriormente, las voces se extienden hasta el compás ochenta y cinco y en el ochenta y ocho la orquesta concluye la obra. Cabe recalcar que es una obra monotemática.

### 4.5.1 ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

INTRODUCCIÓN	
SECCIÓN A Y A'	
SECCIÓN B	
FRASES MUSICALES	
CODA	

**Sección A, compás 1 al 58**  
**Sección B, compás 59 al 67**  
**Sección A', compás 67 al 77**  
**Coda, compás 77 al 88**

# No.1. Cinque... dieci...

Seven... fourteen...

## Duettino

SECCIÓN A

Figaro and Susanna

1 **Allegro** *Introducción*

*p*

4 *cresc.* *f*

8 *p* *sfp*

12 *sfp* *f*





16

Figaro (*measuring*)

*chee* Cin - que ... die - ci ...  
Sev - en ... four - teen ...

20

*chee* ven - ti ...  
twen - ty ...

23

tren - ta ... tren - ta - se - i ...  
thir - ty ... thir - ty - sev - en ...

26



16 *1era frase musical (a)*  
 Susanna (*looking at herself in the mirror*)

29 qua-ran - ta - tre... O - ra si ch'io son con - ten - ta, sem - bra  
 and for - ty - three... I must say, it's to my lik - ing, just the

33 fat - to in ver per me, sem - bra fat - to in ver per  
 ver - y - thing for me, just the ver - y thing for

36 me! Guar-da un po', mio ca - ro Fi-ga-ro, guar-da un  
 me! Won't you look, my dar - ling Fi-ga-ro, won't you

Cin - que... die - ci...  
 Sev - en... four - teen...

39 po', mio ca - ro Fi-ga-ro! Guar-da un po', guar-da un  
 look, my dar - ling Fi-ga-ro! Turn a - round, turn a -

ven - ti... tren - ta...  
 twen - ty... thir - ty...







42

(continuing to look at her reflection in the mirror)

po', guar-da a-des-so il mio cap-pel - lo,      guar-da a-des-so il mio cap -  
 round! Is - n't this a love-ly bon - net?      Is - n't this a love-ly

tren - ta - se - i...  
 thir - ty - sev - en...

45

pel - lo!      Guar-da un po', mio ca - ro  
 bon - net?      Tell me frank-ly, my dear

qua - ran - ta - tre...  
 and for - ty - three...

47

Fi - ga-ro, guar-da a-des-so il mio cap - pel - lo, il mio cap-pel-lo, il mio cap -  
 Fi - ga-ro, do you like me in this bon - net, don't you love the trim-ming

*cresc.*

49

Figaro

pel - lo!      Sì, mio co - re, or è più bel - lo, sem - bra  
 on it?      Yes, my sweet, the way you've done it, it's a

*fp*      *p*      *mf*

42226



52

fat - to in ver - per - te, sem - bra fat - to in ver per  
pret - ty - sight to - see, and it suits you to a

*p.* *3* *3* *3* *3*

55

Susanna

Guar-da un po', guar-da un po'!  
Just look at it! just look at it!

te! Sì, mio co - re, or è più  
Ti! Yes, my sweet-heart, it's ver - y

*mf* *p* *mf* *p*

59

## SECCIÓN B

O - ra sì - ch'io son - con - ten - ta, o - ra  
I must say, it's to my lik - ing, ver - y

bel - lo, sì, mio  
charm - ing, ver - y

*p*







62

si — chio son con — ten — ta, sem — bra fat — to in ver per —  
 smart and ver — y — strik — ing, just the ver — y — thing for —

co — re, or è — più — bel — lo, sem — bra fat — to in ver per  
 smart and ver — y — strik — ing, and it suits you to a

*mf* *fp*

65

me, per — me, per — me! Ah! il mat — ti — no al — le noz — ze vi —  
 me, for — me, for — me! I have made it my — self for the

te, per — te, per — te! Ah! il mat — ti — no al — le noz — ze vi —  
 T, to a T, to a T! You have made it your — self for the

*p*

SECCIÓN A'

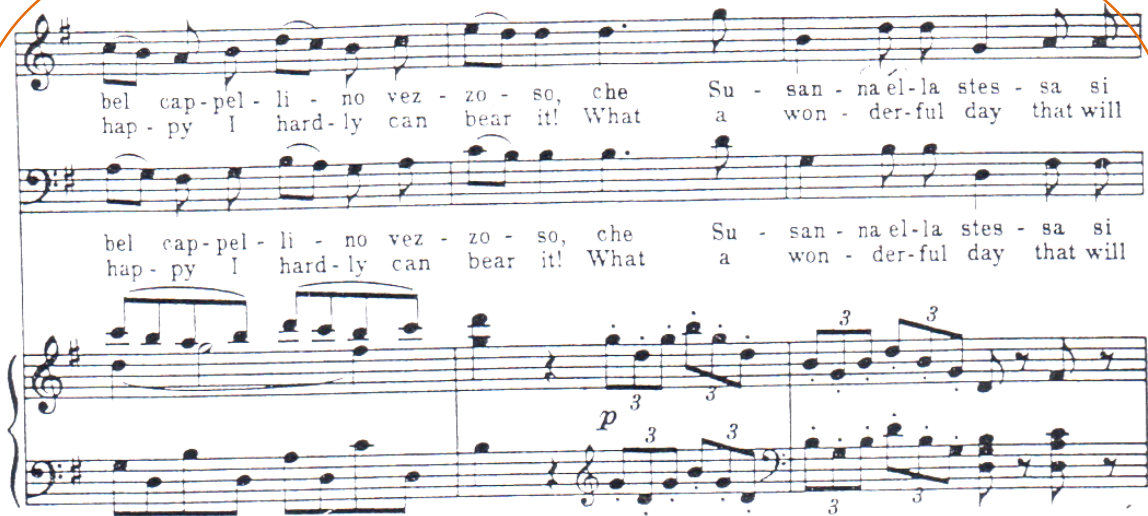
69

ci — no, quant' è dol — ce al mio te — ne — ro spo — so, que — sto  
 wed — ding, as your bride, I am plan — ning to wear it, I'm so

ci — no, quant' è dol — ce al tuo te — ne — ro spo — so, que — sto  
 wed — ding, as my bride you are plan — ning to wear it, I'm so

*sf* *p* *sf* *p*

72

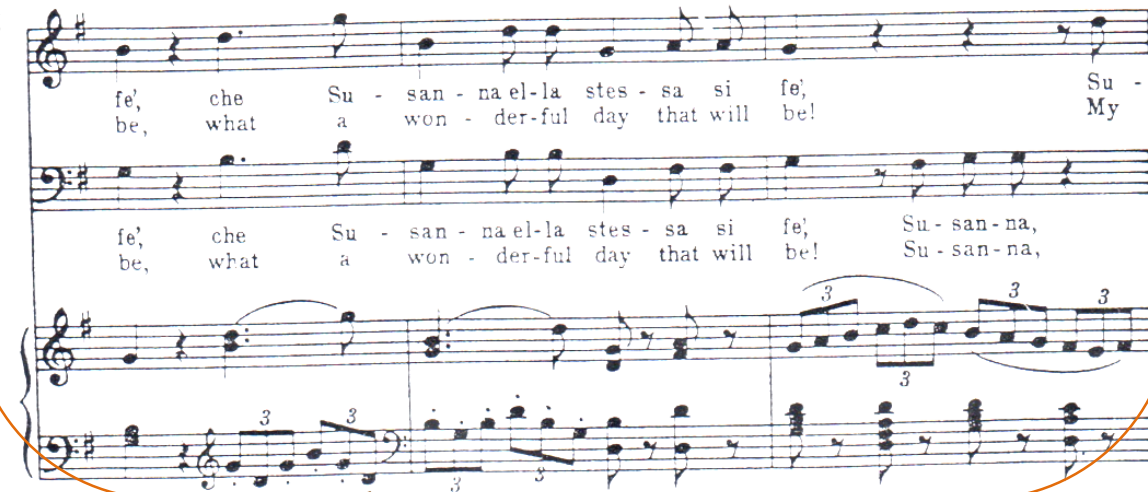


bel cap-pel - li - no vez - zo - so, che Su - san - nael-la stes - sa si  
hap - py I hard-ly can bear it! What a won - der-ful day that will

bel cap-pel - li - no vez - zo - so, che Su - san - nael-la stes - sa si  
hap - py I hard-ly can bear it! What a won - der-ful day that will

*p*

75



fe', che Su - san - nael-la stes - sa si fe', Su -  
be, what a won - der-ful day that will be! My

fe', che Su - san - nael-la stes - sa si fe', Su-san-na,  
be, what a won - der-ful day that will be! Su-san-na,

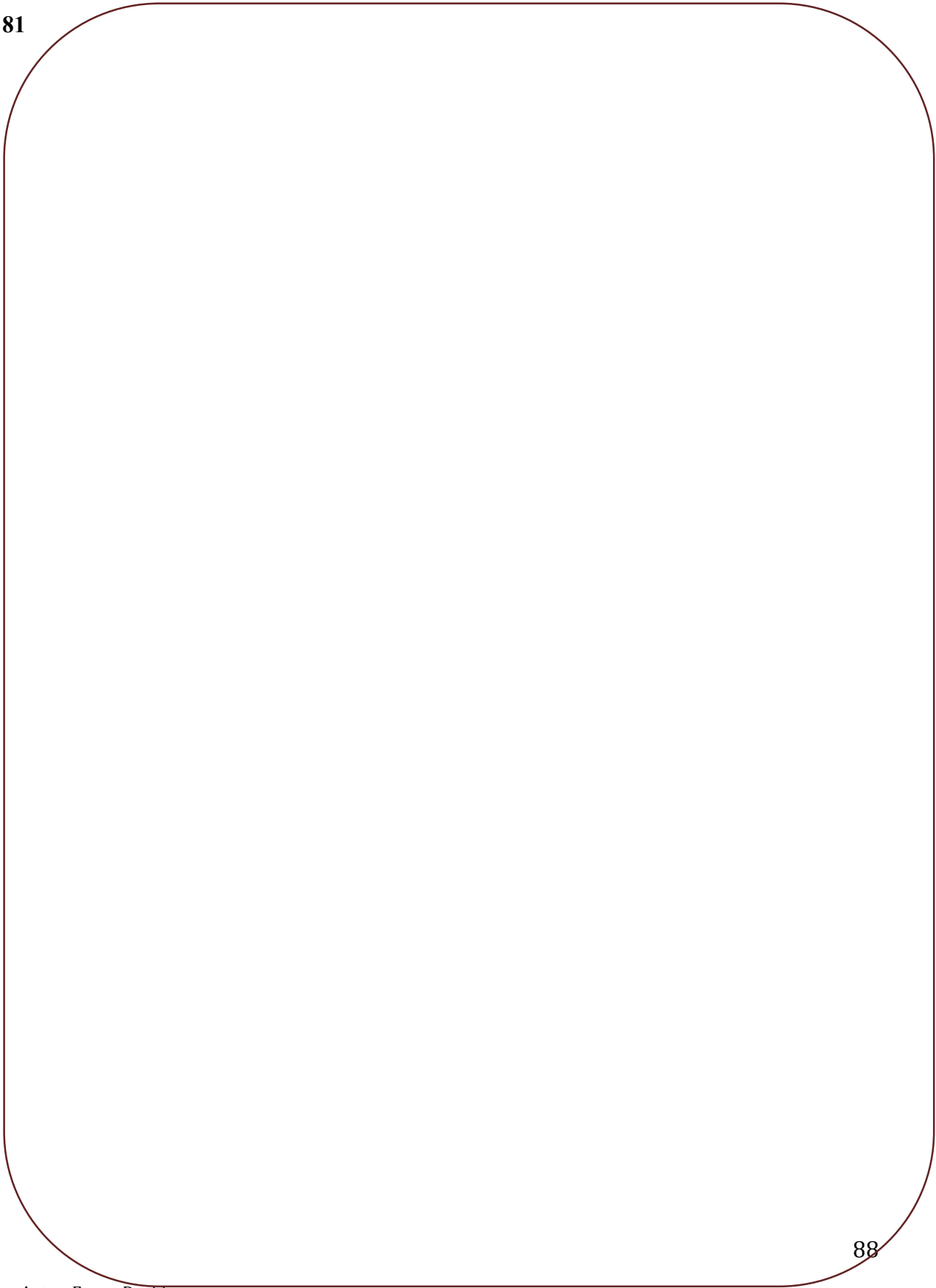
**CODA**

78



san-na! el-la stes-sa, che Su - san-nael - la stes-sa si  
dar-ling! my be - lov-ed! What a won - der - ful day that will

el-la stes-sa, che Su - san-nael - la stes-sa si  
my Su-san-na! What a won - der - ful day that will







fe', stes - sa si fe', stes - sa si  
be! Oh, what a day! Oh, what a

fe', stes - sa si fe', stes - sa si  
be! Oh, what a day! Oh, what a

83



fe', che Su - san - na el - la stes - sa si  
day! What a won - der - ful day, that will

fe', che Su - san - na el - la stes - sa si  
day! What a won - der - ful day that will

85



fe!  
be!

fe!  
be!

#### 4.6 CICLO VOCAL NÚMERO UNO "*LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN*" (CANCIONES DE UN CAMARADA ERRANTE) DE G. MAHLER

Gustav Mahler, (Kaliště, actualmente República Checa (1860 – Viena 1911), compositor austriaco y uno de los más importantes en la historia de la música.

Sus obras más trascendentes son:

*Lieder eines fahrenden Gesellen* "Canciones de un camarada errante", escrita entre los años 1883-1884.

Las composiciones sobre los textos de Des Knaben Wunderhorn "El muchacho del cuerno mágico".

Kinder toten lieder "Las canciones a los niños muertos" basándose en los textos del poeta alemán [Friedrich Rückert](#).

También, la sinfonía-ciclo de canciones *Das Lied von der Erde* "La canción de la Tierra" con poemas traducidos del chino al alemán.

##### 4.6.1. DESCRIPCIÓN DE LA FORMA LIED

El lied es una canción que generalmente está escrita para piano y voz, basada en poemas cortos (eventualmente pueden tener otros formatos orquestales), estos pertenecen a las tradiciones alemanas y francesas. El lied tuvo sus orígenes en la Edad Media y se llamaba volkslied o canción popular, es más antiguo que el coral. El volkslied da origen al kuntslied (lied artístico), a mediados del siglo XVII Heinrich Albert fue el sistematizador de esta forma musical. Sin embargo, a finales del siglo XVIII Beethoven preconiza el lied romántico y en esa misma época esta forma musical alcanza un apogeo dentro del romanticismo con Schubert y Schumann, quienes utilizaban textos poéticos de grandes autores como: Goethe, Schiller entre otros.

*"Con Brahms finaliza la gran época del lied romántico alemán. Pero Hugo Wolf y Mahler, después de Schoenberg, Berg y Webern conllevan una considerable renovación: con Mahler la orquesta sustituye al piano como acompañamiento; Schoenberg hace evolucionar al lied hacia la música de cámara y la música dramática",<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> Hodeir, André. *Las formas de la música*. Madrid. Editorial EDAF. 1988. Pág. 42.

El lied ( en su forma antigua) posee una construcción tripartita, parecida al aria da capo A-B-A, que inicia en la tónica y evoluciona hacia la dominante, con reexposiciones de la parte A. Posee episodios modulantes presididos por la dominante, con variantes de la parte A y no rechaza ninguna de las tradiciones compositivas antiguas o modernas siempre que estas respondan al contenido mismo de la forma.

En cuanto a su estructura el lied posee una libertad formal, siendo en sus inicios generalmente la estructura tripartita, sin embargo el Lied, transita por modificaciones dado que es uno de los géneros más cultivados dentro de la música de cámara en la creación musical.

En la actualidad en nuestro medio y en América Latina, el Lied se presenta como una canción que recoge diferentes estilos y ritmos tradicionales de nuestros pueblos, en estas canciones la melodía está al servicio del texto; es decir, que el mismo diseño melódico sirve para todas las estrofas.

#### **4.6.2. LIEDERS DE G. MAHLER**

En el caso de los lieders de Mahler inician en una tonalidad y después de realizar diferentes variaciones del tema mediante modulaciones para finalizar en una tonalidad diferente a la inicial. En el caso de los lied analizados la relación tonal no se presenta de una forma estable de relatividades armónicas.

Mahler posee una forma muy particular en la expresión de sentimientos encontrados, en su música expresa una mezcla de alegría y desesperación. Esta variabilidad de estados anímicos contrastantes están dados por las dificultades atravesadas en su infancia y en el resto de su vida, producto de un hogar donde no recibió amor filial y posteriormente la pérdida de su hija

Para enriquecer su discurso musical emplea como recurso compositivo el uso del cromatismo, tanto en la armonía como en la melodía, elemento que le caracteriza

---

en este ciclo de canciones y en toda su creación musical, por lo que resulta una armonía disonante que va más allá del cromatismo utilizado por Wagner en Tristán e Isolda.

En las sinfonías de Mahler se puede notar claramente las influencias de sus antecesores como Beethoven, Anton Bruckner y del mismo Wagner, en la utilización de la música coral y vocal en sus sinfonías.

Mahler utilizó amplios recursos orquestales, siendo para él la orquestación una herramienta fundamental para obtener mayor claridad en las diferentes líneas musicales.

#### **4.6.3. ANÁLISIS DEL CICLO VOCAL**

**AUTOR:** Gustav Mahler.

**CICLO VOCAL:** "*Lieder eines fahrenden Gesellen*" (Canciones de un camarada errante) compuesta por cuatro Lieders

**TEXTOS:** Des Knaben Wunderhorn "El muchacho del cuerno mágico" con textos de Des Knaben Wunderhorn

#### **I LIED**

**WENN MEIN SCHATZ HOCHZEIT MACHT (CUANDO MI TESORO HACE LA BODA)**

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Introducción, (A-B-A)

**COMPÁS:** 4/8 (2/4) 3/8, 6/8<sup>a</sup>

**AGÓGICA:** Es Permanentemente Cambiante, (*Allegro, Langsam, Andante, Allegro, Moderato, Ritardando*, existe el uso reiterado de calderones para presentar los cambios de tempo en la sección A y A')

**TONALIDADES:** **A-** Dm, **B** - EbM, **A'** - Dm.

**RITMO:** **A y A'** Es estable, posee variabilidad de carácter dado los cambios de tempo, la parte **B** posee ritmo estable en **Moderato**, compás de 6/8

**MELODÍA:** En **A** y **A'** es muy cantabile, esta sujeta a estos permanentes cambios de tempo, se encuentra elaborada mediante grados conjuntos y en dos ocasiones se encuentran intervalos de cuartas y sextas.

En la parte **B** presenta características similares en la elaboración de la melodía encontrando intervalos de cuarta y quinta en forma ascendente y descendente

Ejemplo: Intervalo de Cuarta, compases 10, 11 del tema B



**ARMONÍA:** El tratamiento armónico entre el piano y la voz en las partes A y A' es bastante estable, el piano utiliza el sonido de Re en el bajo con un empleo de facturas, utilizando acordes de octavas y quintas en la primera idea temática, mientras que en la segunda idea temática utiliza acordes de quintas, cuartas y octavas paralelas.

En la parte **B** Continúa utilizando acordes de quintas, cuartas, décimas y dascenas

**TEXTURA:** En el transcurso de todo el Lied el piano utiliza la textura polifónica, como recurso expresivo enriquecedor y generalmente mediante acordes se realiza la melodía al unísono entre el piano y la voz

Ejemplo: Melodía al Unísono, compases 42 al 46



**DINÁMICA:** En la sección A y A' propone el **p**, **pp** con sus internos reguladores dinámicos, mientras que la sección B, inicia en **pp**, un **f** con sus internos reguladores dinámicos para finalizar en un **p**.

## ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL

### SECCIÓN A y A'

El primer lied del ciclo vocal posee dos ideas temáticas en la parte A y A'. En la sección A en (la parte vocal), desde el compás número cinco al compás veinte y uno se presenta la primera frase musical, consta de once compases, pero por la intervención constante del piano en forma intercalada en la conducción de la melodía vocal, se convierte en una frase de diez y siete compases, logrando así un sentido cameral.

A partir del compás número veintidos al treinta y ocho encontramos un período musical equilibrado de diez y seis compases, donde la primera frase musical abarca desde el compás veintidós hasta el compás veintiocho, en el compás veintinueve el piano realiza una intervención de un compás para dar paso a la segunda frase musical en el compás treinta, esta se extiende hasta el compás treinta y ocho y se compone de nueve compases, de esta forma se consigue lograr un equilibrio musical.

Cabe distinguir que este período musical es de dieciseis compases, con una elaboración de siete mas nueve compases y no es coincidente con la frase musical clásica de ocho más ocho compases.



## SECCIÓN B

En el compás número cuarenta y cuatro el piano inicia con dos compases de introducción, reafirmando el cambio armónico de (EbM y el compás de 6/8), en el compás número cuarenta y seis la voz realiza la primera frase musical que se extiende hasta el compás número cincuenta y dos, esta frase musical esta conformada de siete compases, apartir del compás número cincuenta y tres hasta el compás número sesenta y uno se presenta la segunda frase musical en anacruza y mediante un intervalo de cuarta justa ascendente, tomando en cuenta los compases sesenta y dos y sesenta y tres realiza un total de dieciocho compases, sin embargo esta frase se ajusta a la construcción de dieciseis compases ya que el compás sesenta y dos y sesenta y tres toman la forma de una pequeña coda con carácter modulante y con requerimientos específicos de tempo y dinámica en **ppp**, con lo que da inicio a la seccion A'

Ejemplo: de Coda, compases 18 al 20



La elaboración de la parte A', resulta muy interesante, posee el color de conclusiva, aparecen concentrados todos los elementos expresivos mencionados en la parte A, esta inicia en el compás sesenta y cuatro y se extiende hasta el compás noventa y siete.





El material temático expuesto por la voz en el compás sesenta y cuatro hasta el compás ochenta y ocho, nos muestra que la cadencia queda inconclusa, y en el compás ochenta y nueve, esta es depositada por el piano a la tonalidad de Gm con la que da paso a una coda en tempo **Allegro** para finalizar la obra. Sin embargo se toma en consideración el compás ochenta y ocho como final de la obra, puesto que es ahí donde se produce el reposo armónico de la cadencia.

Ejemplo de coda, cambio de tonalidad y final del Lied.



La armonía por algunos momentos en las partes A y A' por la breve textura polifónica que presentan las voces se mueven en sentido cromático.

#### 4.6.4ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

SECCIÓN A Y A'	
SECCIÓN B	
FRASES MUSICALES	
CODA	

Sección A, compás 1 al 38

Sección B, compás 44 al 63

Sección A', compás 64 al 97

# Songs of a Wayfarer Lieder eines fahrenden Gesellen

SECCIÓN A

## 1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Primera frase musical, compás 5 AL 21

1 Allegro.

Langsam.

Wenn mein Schatz

*Auf den fortwährenden Tempowechsel ist genau zu achten.* Molto moderato.

7

Andante.

Hoch-zeit macht, fröh-liche Hoch-zeit macht,

Allegro. Andante. Allegro.

hab' ich mei-nen trau-ri-gen Tag!



# 22 PRIMERA FRASE MUSICAL, COMPÁS 22 AL 28

Andante. *p* Allegro.

Geh' ich in mein Käm-mer-lein, dunk-les Käm-mer-lein,

*pp* i.H.

29

Andante. *espress.* Segunda frase musical, compás 30 AL 38 rit.

wei-ne wein' um mei-nen Schatz, um mei-nen lie-ben

38

Allegro. Schatz! rit.

## SECCIÓN B

Moderato. Primera frase musical, compás 46 AL 52 *pp*

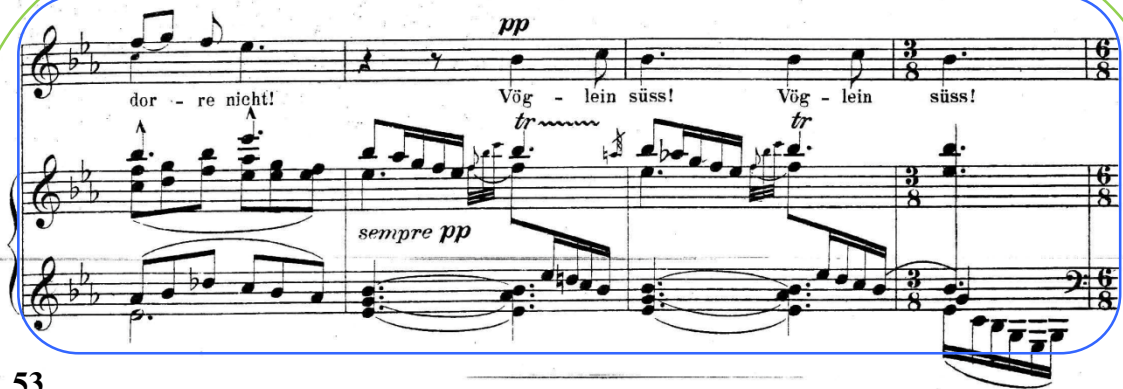
Blüm-lein blau! Blüm-lein blau! Ver-dor-re nicht! Ver-

*pp*

2 Songs of a Wavfarer



49



*pp*  
dor - re nicht! Vög - lein süß! Vög - lein süß!  
*tr*  
*sempre pp*

53

*Segunda frase musical, compás 53 AL 63*



Du singst auf grü - ner Hai - de  
*tr*  
*mf* *f*

57



*f* Ach! wie ist die Welt so schön! Zi - küh! Zi - küh! Zi -  
*tr*  
*mf* *p* *veloce*

61

*CODA*



küh!  
*accel.* *poco rit.* *molto riten.* *ppp*  
Wenn mein Schatz Hochzeit macht



SECCIÓN A'

64 *Primera frase musical, compás 64 AL 74*

Wie im Anfang.  
*p*  
 Sin - get nicht! Blü - het nicht! Lenz ist ja vor - beil! Al - les

72 *Allegro.*  
 Sin - gen ist nun aus!

*Andante.*  
*pp*  
 2da. frase musical, compás 76 AL 88  
 Des A - bends, wenn ich schla - fen geh,

81 *espress.* *rit.* *Allegro.*  
 denk ich an mein Lei - - de! An - mein - Lei - - de! *Gm*

90 *CODA*  
*rit.*

4 Songs of a Wayfarer

#### 4.7. II LIED

**“GIENGHEUT’ MORGEN\* ÜBER’SFELD”**(FUÍ ESTA MAÑANA POR EL CAMPO)

**GÉNERO:**Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Introducción de un compás, (A-B- CODA)

**COMPÁS:** (2/2)

**AGÓGICA:** Cada una de las partes posee su propio movimiento, con indicaciones sutiles sujetas a variabilidades.

**TONALIDADES:** Parte **A** en **D**, parte **B** y **CODA** en **B**

**RITMO:** Utilización variable de diseños rítmicos.

**MELODÍA:** Está elaborada generalmente mediante grados conjuntos y pequeños intervalos de cuartas sextas y séptimas, esto sucede en toda la obra.

**ARMONÍA:** Es estable, se mueve de tónica a dominante.

**TEXTURA:** Es polifónica en el tratamiento del piano y la melodía suele moverse al unísono con la voz.

**DINÁMICA:** Se mueve desde un **pp, f, ff, ppp** (para el piano)

#### ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL

##### SECCIÓN A

Inicia en el compás número uno y se extiende hasta el compás sesenta y uno, realiza una introducción de un compás expuesta por el piano, la primera frase musical (a) inicia en el segundo compás en anacruza y se extiende hasta el compás número nueve, en el compás número diez le sucede el piano para darle la entrada a la segunda frase musical (b) que se extiende hasta el compás veinticinco, a partir del compás veintiseis

hasta el veintinueve se presenta el piano de modo conclusivo e introductorio para la nueva presentación de las secciones (a) y (b) que toman el mismo diseño rítmico melódico de las frases iniciales, con lo que concluye la sección A en el compás número 57.

Ejemplo: Inicio Anacrúzico, compás número 2



## SECCIÓN B

Inicia en el compás número 62 pero antes realiza una introducción desde el compás 58 al 61 con una indicación de agógica, donde recomienda que sea mas calmado, en el compás 62 se presenta un cambio de tonalidad a BM, a partir del compás sesenta y cinco se presenta el tema (a) hasta el compás setenta y cuatro, en el compás setenta y cinco continúa la idea tematica (b) hasta el compás noventa y ocho en la tonalidad inicial (BM)

Es necesario exponer que a partir del compás ochenta y tres presenta una modulación a la dominante (F#M) donde la voz y el piano hacen una reiteración melódica.

Gráfico de modulación, compás 83



A partir del compás noventa y ocho hasta el ciento dos el piano hace un *molto riten*, en el compás número ciento tres da inicio a una Coda en la tonalidad de F#M ( permanece en la dominante), esta Coda abarca desde el compás ciento tres al ciento veintisiete, el primer gragmento de la idea temática (a) es utilizando de una forma dilatada y de igual manera realiza la exposición temática el piano.

Ejemplo: de Coda, compás 103 hasta el 127



Sehr leise und langsam. *innig*

„Nun fängt auch mein Glück wohl an?!” Nun fängt

*pp*






auch mein Glück wohl an?!” *ppp*

Nein! Nein! Das ich mein, mir nim-mer, nim - -mer *ppp*

blü - hen kann! — *ppp*

#### 4.7.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA



<b>SECCIÓN A</b>	
<b>SECCIÓN B</b>	
<b>CODA</b>	
<b>FRASES MUSICALES</b>	
<b>INTRODUCCIÓN</b>	

**Sección A, compás 1 al 57**

**Introducción, compás 58 al 61**

**Sección B, compás 58 al 102**

**Coda, compás 103 al 127**

SECCIÓN A

2. Gieng heut' Morgen\* über's Feld

Primera frase musical, compás 2 al 9

1 *Gemächlich (nicht eilen)*

Gieng heut' Mor-gen ü - ber's Feld, Thau noch

5 auf den Grä-tern hieng sprach zu mir der lust'-ge Fink: „Ei, du! Gelt?

10 *Segunda frase musical, compás 10 al 25*

Gu - ten Mor - gen! Ei, Gelt? Du! Wird's nicht ei - ne

15 schö - ne Welt? Schö - ne Welt? Zink!



20

Zink! Schön und flink! Wie mir doch die Welt ge-

25

*Sección (a) (b)* *Primera frase musical, compás 30 al 38*

fällt! Auch die

*f ff pp*

31

Glo-cken-blum' am Feld hat mir lu-stig, gu-ter Ding; mit den Glöckchen, klin-ge, kling, klin-ge

37

*Segunda frase musical, compás 39 al 57*

kling, ih - ren Mor-gengruss ge - schellt: Wird's nicht ei - ne

*pp*

43

schö - ne Welt? Schö - ne Welt? Kling! Kling! Kling!

*cresc.*

*f*

48

Kling! Schö - nes Ding! Wie mir doch die Welt ge -

53

fällt! Hei - ah!

*ff* *p*

Introducción al tema Bcompás 58 AL 61

SECCIÓN B

58

Allmählig in ein sehr gemächliches Tempo einlenken.

*pp*





63

Noch etwas langsamer.

*Primera frase musical (a) compás 65 al 74**pp*

Und da fieng im Son - nen -

67

*pppp*

schein

gleich die

72

Welt zu fun - keln an;

*Segunda frase musical (b) compás 75 al 82*

Al - les, Al - les,

l.H.

77

Ton und Far - be ge - wann! Im Son - nen - schein! Blum' und





82

*Modulación a la dominante F#M*

Vo - gel, gross und klein! Gu - ten Tag! Gu - ten

*pp*

87

Tag! Ist's nicht ei - ne schö - ne Welt? Ei, du!

92

Gelt? Ei, du! Gelt? Schö - ne Welt!

97

*molto riten.*

*molto riten.*

Gieng heut' Morgen übers Feld

9

103

**CODA**

Sehr leise und langsam.

*innig*

„Nun fängt auch mein Glück wohl an?!

Nun fängt

109

auch mein Glück wohl an?!

115

Nein! Nein!

Das ich mein,

mir nim-mer, nim - -mer

121

blü - hen kann! —

111

#### 4.8. III LIED

##### ICH HAB'EINGLÜHEND MESSER (YO TENGO UN CUCHILLO ARDIENTE)

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Binaria, Introducción de cuatro compases, (A-B)

**COMPÁS:** (9/8) y 4/4

**AGÓGICA:** Es muy variable, aparecen varios cambios de tempo en las dos partes, se realiza combinaciones entre ***rápido y agresivo, tomarse el tempo, muy rápido, ritenuto, muy lento poco acelerando, Molto acelerando*** etc.

Ejemplo: Compás Número 1

Rápido y Agresivo



**TONALIDAD:** Dm

**RITMO:** Es variable enriquecido mediante el uso de multiples combinaciones de diseños melódico rítmicos.

**MELODÍA:** Está elaborada mediante la utilización de grados conjuntos con algunos intervalos de cuartas, cuartas justas ascendentes y descendentes, quintas disminuidas, quintas ascendentes y descendentes.

Ejemplo: de 5ta disminuida, compases 46 y 47



**ARMONÍA:** En la parte A prevalece el uso del sonido de (D) como nota pedal en el bajo. En los cuatro compases de introducción mientras transita por la tonalidad de Gm, utiliza el sonido de (G) como nota pedal.

Ejemplo: sonido (D) como nota pedal, compases 1, 2



En los doce compases que realiza el piano como puente, (desde el compas treinta y tres al cuarenta, y del cuarenta y uno al cuarenta y cuatro realiza una modulación a GM con la que presenta la parte B, mediante modulaciones transitorias llega al compás número sesenta y ocho donde realiza un cambio de tonalidad a Ebm, con la utilización del sonido (Bb) en el bajo como nota pedal y finalmente culmina en esta tonalidad.

Ejemplo de cambio de tonalidad compases 67, 69



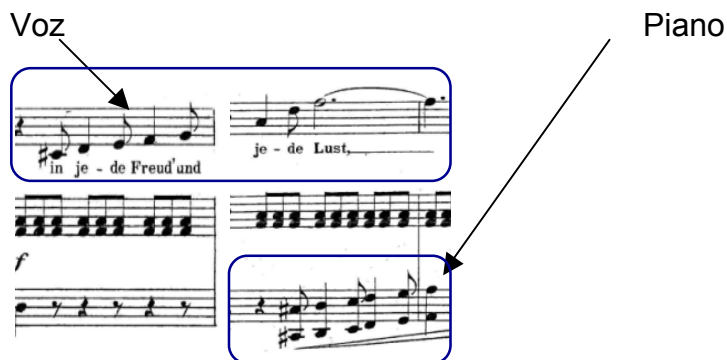
**TEXTURA:** Es permanentemente polifónica en el acompañamiento del piano y al unirse con la voz, es interesante resaltar que el acompañamiento que realiza la mano izquierdada hace un dueto con la voz al unisono, y además la mano izquierda por momentos realiza un contra canto.

Ejemplo: unisono mano izquierda y voz, compases 5, 6. Contra canco, compases 7, 8



Resulta muy significativo la utilización del recurso polifónico en forma de canon entre la voz y el piano que se desarrolla en los compases número doce al catorce, y en otros momentos lo realiza tambien la melodía superior del piano junto con la voz.

Ejemplo: Canon, compases 12 al 14





Por otra parte, se presenta también las preguntas y respuestas entre la voz y el piano, por ejemplo desde los compases veintidos al veinticinco y del veintiseis al treinta y uno.

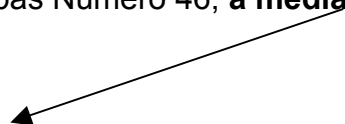
Ejemplo: de Preguntas y Respuestas, compases 22 al 25

Pregunta Respuesta



**DINÁMICA:** Al posee un carácter *AGRESIVO*, como indica el compositor, el espectro sonoro en la primera parte se mueve en el rango del ***ff, f***, mientras que la parte B, resulta muy contrastante de ***pp***, y una indicación muy reelebante de ***flusternd(a media voz)*** lo que le da un ambiente más intimo ( compás número cuarenta y seis, y cincuenta y tres, en el compás número sesenta y ocho ***Mit groösster Kraft(con mayor fuerza de voz)***, en el compás número setenta y dos muy callado.

Ejemplo: Compás Número 46, **a media voz**





Compás 68, **con mayor fuerza de voz**, compás 72 **muy callado**

Mit grösster Kraft.  
Ich wollt' ich läg' auf der schwar - zen Bahr,'

Sehr zurückhaltend.  
könnt' nim-mer, nim-

## ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL

### SECCIÓN A

La sección **A**, se extiende hasta el compás cuarenta y cuatro, realiza cuatro compases de introducción del piano y desde el compás número cinco hasta el compás número once se presenta la primera frase vocal (a), mediante los acordes de Dm reafirma permanentemente la melodía, posee un carácter agresivo que se va desvaneciendo

ante la presencia de la melodía vocal, tanto el piano como la voz realizan la frase musical con un inicio acéfalo.

A partir del compás número doce se realiza la reiteración de la frase musical (a) en forma de canon entre el piano y la voz, esta frase se extiende hasta el compás diecisiete. A partir del compás número dieciocho se encuentra la segunda frase musical (b) en la misma tonalidad de inicio y se extiende hasta el compás número veintitres. En los compás número veinticuatro y veinticinco el piano realiza la respuesta al discurso melódico planteado por la voz en los compases veintidos y veintitres.

A partir del compás número veintiseis recomienda dos **ff** para las dos partes, donde el piano mediante la voz superior de los acordes realiza el canto. En los compases veintiseis al veintiocho se puede notar un ejemplo de cromatismo tanto en el piano como en la voz.

Ejemplo: de Cromatismo



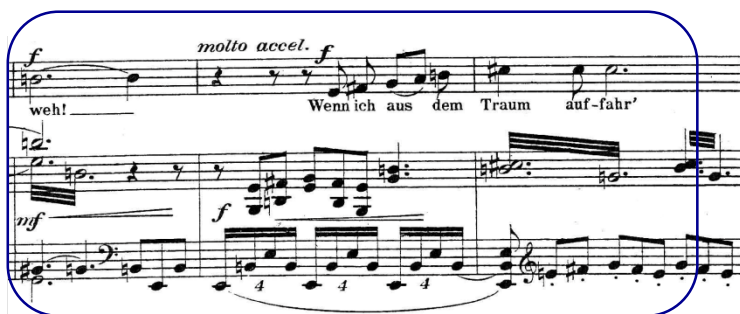
Finalmente, en el compás número treinta y treinta y uno el piano realiza la respuesta al diseño melódico expuesto en los compases veintiseis al veintiocho.

En el compás treinta y dos y treinta y tres realiza una modulación a Gm, en el compás número cuarenta se representa un **ritenuto** con una indicación de **p** y un cambio de movimiento de **muy lento, con molto riten** tanto en el piano como la voz, la dinámica va desapareciendo lentamente para darle la entrada a la sección B, con la indicación de no más lento.

## SECCIÓN B

En el compás número cuarenta y cinco el piano presenta la tonalidad de Gm y en el compás número cuarenta y seis comienza la frase musical raelizada por la voz en la dinámica de **pp**, con el termino **Flüsternd(a media voz)** utilizando el diseño melódico rítmico de la frase musical (b) presentada en la seccion A, se extiende hasta el compás cincuenta y uno y cumple la funsión de desarrollo, puesto que resulta inestable armonicamente. En los compases cincuenta y nueve al sesenta y uno se presenta un climax dinámico

Gráfico del clímax, compases 59 al 61



A partir del compás número 62 se presenta un cambio de compás a (4/4) en un tempo muy rápido.

Ejemplo: de cambio de compás (muy rápido)

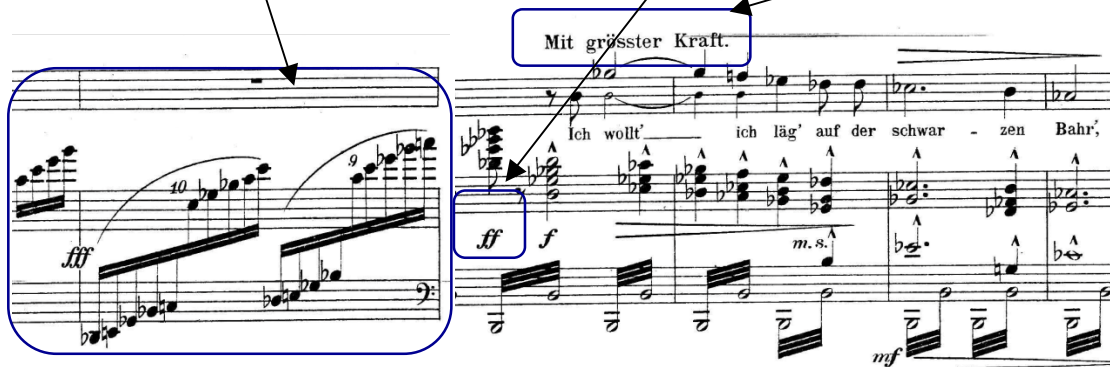


Utiliza un diseño melódico rítmico con breves características cromáticas en la dinamica de **pp**, esta pequeña característica cromática se presenta entre los compases sesenta y dos al sesenta y seis, en el compás sesenta y siete propone una factura arpegiada en

el piano, para presentar en el compás número sesenta y ocho la sección climática en dos **ff**.

Gráfico de factura arpegiada, compás 67  
mayor fuerza de voz

Sección climática **ff**, compás 68, con



A partir del compás 68 modula a la tonalidad de Ebm, la mano izquierda utiliza el sonido de Bb en forma de trémulo permanente y como nota pedal, la tensión comienza a disminuir hasta el compás número 71.

Cambio de tonalidad (Ebm), (nota Bb, en forma de trémulo)

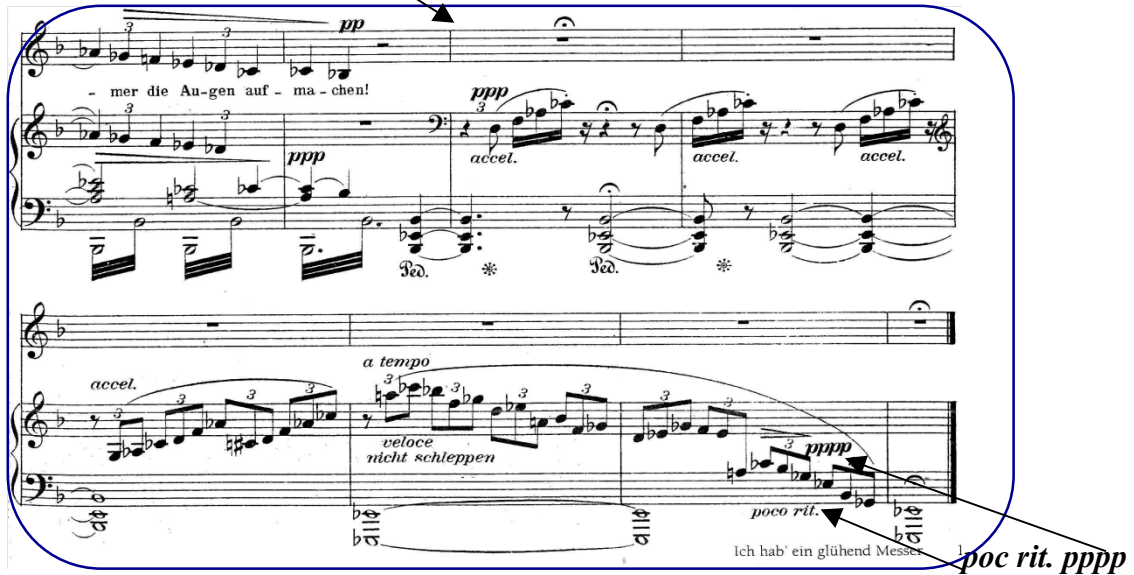


A partir del compás setenta y dos sugiere un color **sehr Zurückhaltend** (muy callado), la voz y el piano se mueven paralelamente en un sentido escalístico descendente con la utilización interválica de tonos enteros, en el compás setenta y cuatro finaliza con la dinámica de **pp** y el piano en **ppp**, con esto reafirma la tonalidad de Ebm. A partir del compás setenta y cinco hasta el compás ochenta confirma la tonalidad mediante una




función de coda con breves propuesta de movimiento, el Lied termina con una dinámica de **poco rit. y pppp**.

Coda, compás 75 al 80



#### 4.8.1.ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

SECCIÓN A Y A'	
SECCIÓN B	
INTRODUCCIÓN	
FRASES MUSICALES	
CODA	
PIENTE	

Sección A, compás 1 al 44

Sección B, compás 45 al 74

Coda, compás 75 al 80

### 3. Ich hab' ein glühend Messer

**SECCIÓN A** Schnell und wild. *Introducción*

1

(mit starkem Pedalgebrauch.)

*ff* *pp*

*Primera frase musical (a) compás 5 al 11*

5

*f*

Ich hab' ein glü - hend Mes - ser, ein Mes - ser in mei - ner Brust, o

*Reiteración de la frase musical (a) compás 12 al 17*

9

weh! ——— o weh! ——— Dasschneid' so tief in je - de Freud' und

*p* *f*

13

Zeit lassen.

je - de Lust, ——— so tief! ——— So tief! ——— Es schneid' so weh und tief!

*etwas zurückhaltend (aber nicht zu sehr.)*

*ff* *p*

18

*Primera frase musical (b) compás 18 al 23*

*a tempo*



Ach, was ist das für ein bö - ser Gast! Ach, was ist das für ein

21

*Respuesta a la frase musical compás 25 y 26*



bö - ser Gast! Nim-mer hält er Ruh, nim - mer hält er Rast!

25

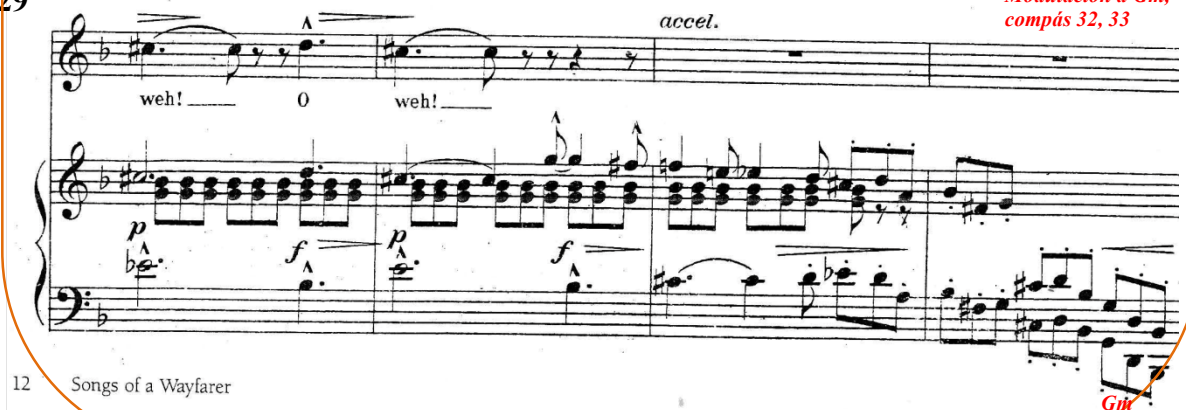
*Cromatismo compás 26 al 28*



Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schief! O

29

*Modulación a Gm, compás 32, 33*



weh! O weh!

12 Songs of a Wayfarer

Gm



**Puente**

33 *Sehr schnell.*

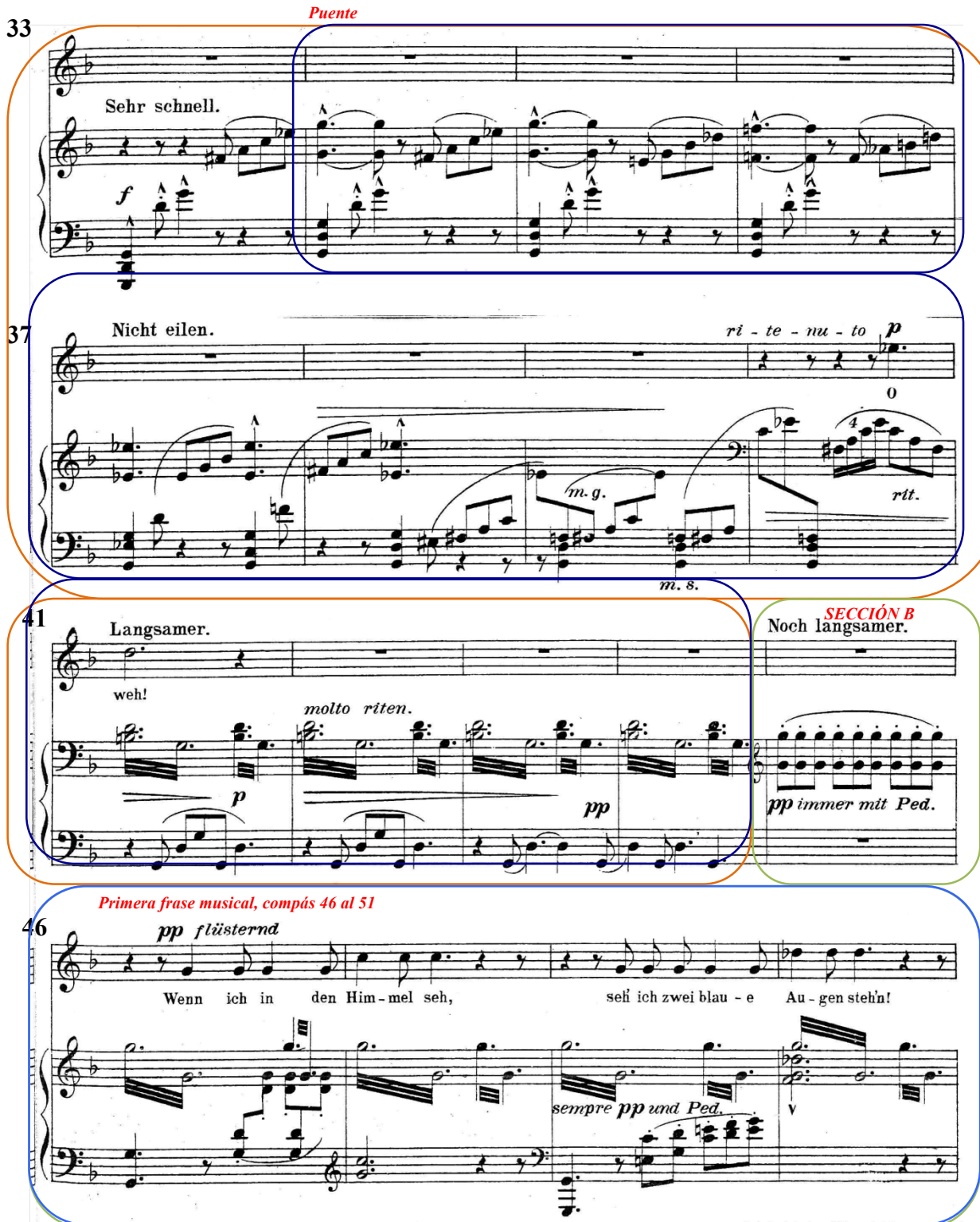
37 *Nicht eilen.* *ri - te - nu - to* *p*

41 *Langsamer.* *weh!* *molto riten.* *p* *pp* *m. g.* *rit.* *m. s.*

**SECCIÓN B**  
*Noch langsamer.* *pp immer mit Ped.*

*Primera frase musical, compás 46 al 51*

46 *pp flüsternd*  
*Wenn ich in den Him-mel seh, seh ich zwei blau - e Au - gen steh'n!*  
*sempre pp und Ped.*



14 Songs of a Wayfarer



65 *sempre Ped.*

68 *Modulación a Ebm* Mit grösster Kraft. Sehr zurückhaltend.

73 *pp* *pppp* *acc.* *acc.* *acc.* *ppp*

77 *acc.* *a tempo* *veloce* *nicht schleppen* *poco rit.*

Ich wollt' ich läg' auf der schwarzen Bahr, könnt' nim-mer, nim-mer die Au-gen auf-ma-chen!

Ich hab' ein glühend Messer

15

#### 4.9. IV LIED

##### DIEZ WEI BLAUEN AUGEN (LOS DOS OJOS AZULES)

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Ternaria (A-B-C)

**COMPÁS:** Presenta variabilidades de compás (4/4, 5/4)

**AGÓGICA:** Indica **Alla Marcia** ( Estilo marcial), dado el carácter marcial no posee tanto lirismo como las anteriores.

**TONALIDADES:** Sección A en Em, Sección B en CM y FM.

**RITMO:** En las tres secciones está presente el ritmo que caracteriza a la Marcia

**MELODÍA:** Generalmente se mueve en grados conjuntos, por momentos utiliza grados de terceras mayores y menores, cuartas justas ascendentes, por ejemplo en los compases número siete, del once al doce, veinte, veinticinco, veintiseis, cuarenta, cincuenta y dos, cincuenta y seis entre otros.

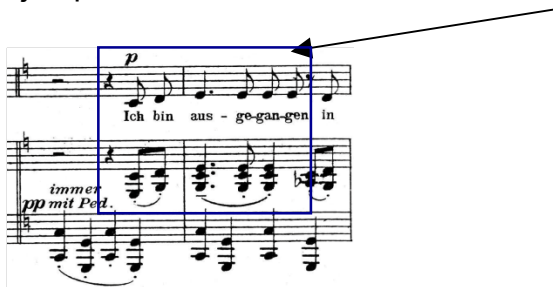
Ejemplo: Intervalo de 4ta justa, compás número 40



**ARMONÍA:** La parte A es estable, en la sección B, al pasar a CM realiza juegos entre los modos mayor y menor. En la sección C es muy estable la tonalidad de FM, se puede notar la presencia de cambios de modo.

**TEXTURA:** Generalmente es omofónica armónica (melódica con acompañamiento), el piano y la voz realizan un dueto al unísono, de la misma forma el piano a modo de contra canto en voz media presenta una breve textura polifónica (B)

Ejemplo: Dueto al Unísono entre la voz y el piano



**DINÁMICA:** Inicia en **pp** con los internos reguladores dinámicos (compas compás cinco al seis) (once al doce) (veintiuno al veintidos) cabe mencionar que no posee grandes dimensiones sonoras.

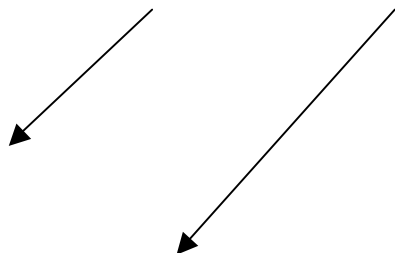
## ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL

### SECCIÓN A

La primera frase musical tiene un inicio anacrúzico, donde el carácter marcial es permanentemente reafirmado por los acordes del piano con el ritmo punteado, se extiende hasta el compás número ocho.

Ejemplo: Inicio Anacrúzico

Carácter de Marcha, Compases 1 al 2





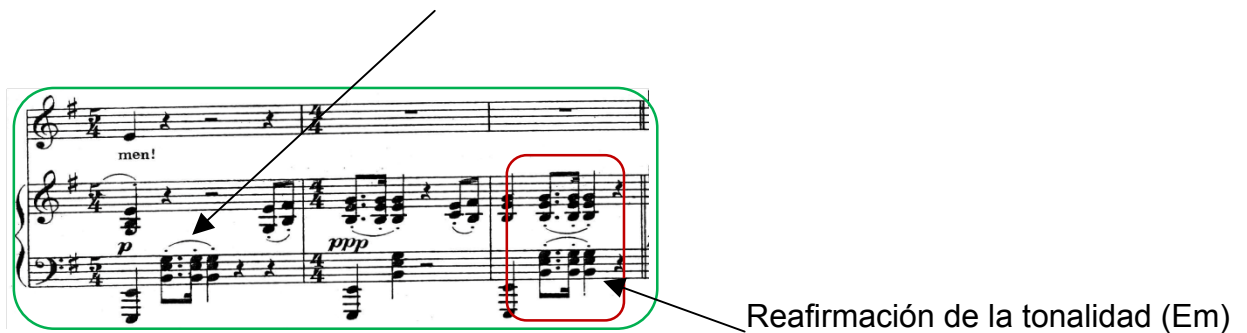
La frase musical (a) posee 8 compases, esta es reiterada de forma anacrúzica y partir del compás número 14 realiza una breve variabilidad rítmica.

Ejemplo: Variabilidad Rítmica, compases 11 al 14



Desde el compás número catorce hasta el compás dieciseis el piano reafirma la conclusión de esta sección, utiliza el mismo diseño rítmico característico de la marcha, termina en la tonalidad de inicio (Em) con una dinámica de **ppp**, esta sección se extiende hasta el compás número dieciseis.

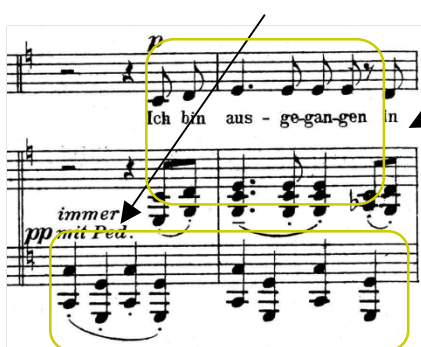
Ejemplo: Diseño Rítmico de Marcia



## SECCIÓN B

Inicia en el compás número diecisiete en la tonalidad de CM, y se extiende hasta el compás treinta y ocho. El piano mediante octavas paralelas da inicio a la primera frase musical en el cuarto tiempo del compás diecisiete, donde inicia la parte vocal que a su vez realiza un pequeño dueto al unísono con el piano.

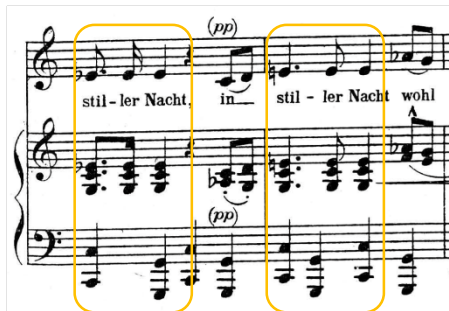
Ejemplo: Octavas Paralelas, Compases 17 al 18, Dueto al unísono



A partir del compás diecisiete hasta el compás número veinte se presentan unos cambios sutiles que juegan entre los modos mayor y menor, esta frase finaliza en el compás número veintitres.

Ejemplo: Modo Menor, Modo Mayor, compases 19 y 20





En el compás veinticinco se puede encontrar una segunda idea temática, donde el ritmo es más tranquilo, esta se extiende hasta el compás treinta y uno, desde este mismo compás hasta el compás 38 el piano como forma de recordatorio concluye presentando una vez mas el ritmo de marcha.

## SECCIÓN C

Inicia en el compás treinta y nueve en la tonalidad de FM, en el compás cuarenta comienza una nueva frase musical con un inicio anacrúsico, el ritmo se mantiene tranquilo, es en este fragmento donde la entonación de la voz alcanza los sonidos de mayor altura (compás 43), esta frase musical llega hasta el compás cuarenta y ocho, se estructura de ocho compases. Entre los compases cuarenta y nueve y cincuenta, el piano realiza una introducción para la frase de despedida.

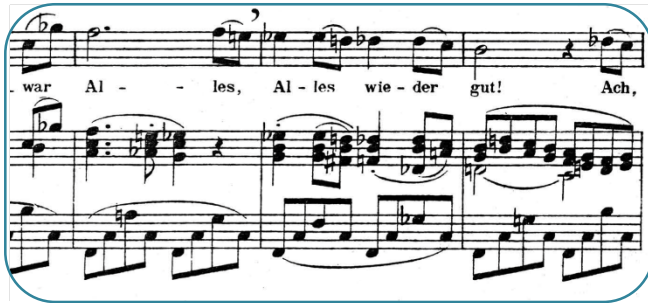
Ejemplo: Compases 49 y 50



A partir del compás cincuenta, toma como referencia melódica la idea temática (b) utilizada en la sección B, pero en la tonalidad de FM, esta idea se extiende hasta el

compás cincuenta y siete. En los compases cincuenta y tres y cincuenta y cuatro se encuentra rasgos evidentes de cromatismo.

Ejemplo: Cromatismo, compases 53 y 54



Desde el compás cincuenta y ocho al sesenta y tres la voz y el piano se despiden muy tranquilamente, entre los compases sesenta y tres hasta la primera mitad del compás sesenta y cinco el piano realiza una cadencia a Fm, entre la segunda mitad del compás sesenta y cinco hasta el sesenta y siete el piano finaliza con el diseño melódico rítmico punteado de la marcha. El diseño de marcha se presenta de una forma común en las tres secciones, con lo que le da unidad a la obra, cabe recordar que en la sección A marca el ritmo y el carácter, en la sección B aparece en de una forma mas notoria en el piano y en la sección C aparece para finalizar la misma.





Ejemplo:

Cadencia (Fm), Compás 66

Diseño de Macia, Compases 65 al 67



#### **4.9.1.ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA**

<b>SECCIÓN A</b>	
<b>SECCIÓN B</b>	
<b>SECCIÓN C</b>	
<b>FRASES MUSICALES</b>	

**Sección A, compás 1 al 16**

**Sección B, compás 17 al 38**

**Sección C, compás 39 al 67**


# 4. Die zwei blauen Augen

## SECCIÓN A

Alla Marcia. 1 *Primera frase musical (a) compás 1 al 8*

*Durchaus mit geheimnissvoll schvermüthigem Ausdruck (nicht schleppen.)*

*pp*



Die zwei blau - en Au - gen von mei - nem Schatz, die ha - ben

3



mich in die wei - te Welt ge - schickt. Da - - - musst' ich Ab - schied'

6

*pp*



neh - men vom al - ler - lieb - sten Platz! O - - - Au - gen blau wa - rum habt

*frase musical (b) compás 9 al 14*

*espress.*

10



ihr mich an - ge-blickt!? Nun hab' ich e - wig Leid und Grä -

14

*Variabilidad rítmica*

*SECCIÓN B p(CM), 1era frase musical*

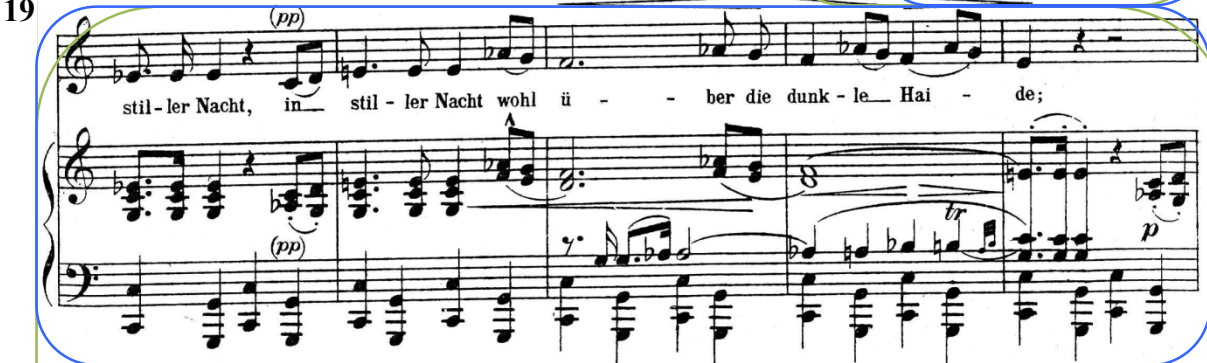


men!

Ich bin aus - ge-gan-gen in

*immer pp mit Ped.*

19



stil - ler Nacht, in stil - ler Nacht wohl ü - - ber die dunk - le Hai - de;

24

*segunda frase musical, compás 25 al 38*



hat mir Nie - mand A - de ge - sagt. A - de! A -

Die zwei blauen Augen 17



28 

33 

39 **SECCIÓN C, (FM)** *Primera frase musical, compás 40 al 48* *Leise, bis zum Schluss.*  

*sempre pp*

43 
*pp* *ppp*

18 Songs of a Wayfarer

47 *Introducción* *2da frase musical, compás 50 al 57*

hat sei-ne Blü-then ü-ber mich ge-schneit\_ da

51

wusst' ich nicht, wie das Le-ben thut\_ war Al-les, Al-les wie-der gut! Ach,

56 *frase musical conclusiva, compás 58 al 63*

Al-les wie-der gut! Al-les! Al-les! Lieb' und Leid, und *morendo*

62 *Modulación a Fm*

Welt, und Traum!

*poco rit.* *ppp* *ppp*

Die zwei blauen Augen 19

#### 4.10. ANÁLIS ESTILÍSTICO

Mozart tuvo una forma muy particular de escribir sus obras, manejando una armonía tonal y por lo general utiliza la cadencia auténtica o perfecta. En la época del Clasicismo las óperas se realizaban por encargo de las realezas, y ésta fue muy marcada por el estilo italiano y francés.

En Francia existió gran realce de la Ópera Seria y en Italia fue la Ópera Bufo o Cómica, ésta se basaba en historias reales tales como amoríos que se daban en aquel entonces.

A pesar de ser una época muy marcada Mozart y a su vez Rossini caracterizan en sus obras un estilo propio de cada uno. Los legatos es una similitud en los dos compositores.

Mozart realiza una mezcla del sinfonismo y la estética de la música de cámara, esto genera una combinación de gran expresividad y majestuosidad.

La escritura de las melodías de la voz son extraordinarias, los recitativos, la fraseología, en si cada frase musical, tanto de la voz como de los instrumentos, con lo que dan un gran realce a la interpretación de la obra.

Rossini fue uno de los compositores italianos de gran renombre por su estilo propio de componer, en aquel tiempo sus óperas se volvían casi imposibles de interpretar, esto se debía a esos fragmentos tan dificultosos que marcan sus obras. A Rossini le agradaba escribir para sopranos de coloratura, y mezzosopranos, el explotar al máximo el registro de estas voces era su especialidad.

G. Mahler, posee una forma tonal de escribir sus obras, es un compositor de una época muy distinta a Mozart y Rossini. Mahler es un pos romántico con muchas influencias Wagnerianas, posee un estilo único y muy relevante en cada obra.

Una de sus particularidades es el cambio continuo del estado de ánimo, la mezcla de alegría, tristeza y desesperación, la armonía disonante y la aplicación continua de notas pedales entre otros recursos, hacen que sus obras requieran de un estudio minucioso para interpretarlas.

## **CAPÍTULO V**

### **ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS DEL REPERTORIO DE CÁMARA**

#### **5.1. INTRODUCCIÓN**

Las obras seleccionadas para conformar este repertorio y que serán analizadas, han sido y son un aporte trascendental a la sociedad en el ámbito musical. Dichas obras son ejecutadas por varios intérpretes dentro y fuera del país, lo que nos demuestra el significado y la importancia que mantienen los distintos ritmos de la música nacional.

#### **5.2. ANÁLISIS DE LA OBRA “LA CANCIÓN DE LOS ANDES” DE CONSTANTINO MENDOZA**

##### **5.2.1 Breve reseña histórico musical**

*La canción de los Andes* es un Fox incaico, en compás de 2/4. Es un ritmo ecuatoriano que está vigente en nuestro país desde los años veinte del siglo pasado, este ritmo es una innovación musical del "fox trot" americano, una de sus características más importantes es el predominio de la pentafonía andina.

Uno de los primeros fox incaicos que impacto en Ecuador fue *La Bocina* compuesto en 1928 por el cañarejo José Rudecindo Inga Vélez y grabado en ese

*mismo año en Estados Unidos.*<sup>25</sup> Hoy en día este ritmo ecuatoriano es uno de los más importantes en nuestro país.

**La canción de los Andes**, ha sido interpretada por varios cantantes, tal es el caso de Paulina Tamayo, Los hermanos Niño Naranjo, Carlota Jaramillo entre otros, cada uno lo ejecuta a su manera, pero siempre cuidando mantener la esencia del tema original.

### 5.2.2. ANÁLISIS DE LA OBRA

**FORMA:** Introducción, A- A' coda

**FORMATO:** Voz, guitarras, bajo y violín.

**COMPÁS:** 2/4

**TEMPO:** Lento

**TONALIDAD:** Dm

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**INTRODUCCIÓN:** Este arreglo musical inicia con una introducción de doce compases, en la tonalidad de Dm

#### SECCIÓN A

La parte A se extiende desde el compás número trece hasta el compás número treinta y ocho, la primera frase musical (a) comprende desde el compás número trece hasta el compás número dieciocho

---

<sup>25</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito. Edit. Nacional Quito. 2005. Pág. 194




Ejemplo: Primera Frase Musical, compás 13 al 18



The musical score is presented in five staves, each with a measure number '13' at the beginning. The staves are labeled on the left as Vln., S, Gtr., c.Gtr., and A.B. The key signature has one flat (Bb). The lyrics for the singer (S) are: 'Sue-nan las no - tas del fiel ron-da-dor en los la-bios del in - dio que brin-da sua-mor a la'. The guitar (Gtr.) part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a Dm9 chord indicated below the staff. The c.Gtr. (concert guitar) part is a single line with a Dm9 chord indicated below the staff. The A.B. (bass) part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

17 La Cai



due - ña de su co-ra - zón.

B<sup>b</sup>7 A7 D min7

A partir del compás número diecinueve inicia la segunda frase musical (b) utilizando la dominante (V), esta frase musical se extiende hasta el compás número veitiseis.

Ejemplo: Frase Musical (b), compases 19 a 26



La canción de los andes 3

17

Vln.

S

due - ña de su co - ra - zón. Hi - jo de mi al - ma de mi al - ma hi - jo mí - o don - de ex -

Gtr.

c.Gtr.

A.B.

21

Vln.

S

is tes no te ve - o no te oi - go don - de es - tás con - tes - ta a tu vie - ji - ta que te

Gtr.

c.Gtr.

A.B.

24

Vln.

S

lla - ma y no res - pon - des al ca - ri - ño de tu ma - drena la voz del co - ra - zón

Gtr.

c.Gtr.

A.B.

Desde la anacruza del compás número veintiseis hasta el compás número treinta y ocho realiza una reiteración melódica con el que le da un sustento al contenido literario de la obra. Toda esta sección tiene signos de repetición.

Durante el desarrollo de la sección A, se produce un ritmo estable de corcheas y negras, y en las reiteraciones de las frases musicales utilizan el diseño de semicorcheas y corcheas, Ejemplo diseño rítmico, compases número 21 al 23



The musical score for measures 21-23 is presented for five instruments: Violin (Vln.), Singer (S.), Guitar (Gtr.), Chorus (c.Gtr.), and Bass (A.B.). The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures, each containing six beats. The lyrics for the Singer part are: "is tes no te ve - o no te oi - go don - de es - tás con - tes - ta a tu vie - ji - ta que te". The Guitar part includes the following chords: D min7<sup>9</sup>, C 7sus4, F Maj6, C 7sus4, Bb7, and A7<sup>13</sup>. The Chorus part is marked with a blue line. The Bass part is marked with a blue line. The Violin part is marked with a blue line. The Singer part is marked with a blue line.

Desde el compás número treinta y nueve hasta el compás número cuarenta y cuatro se presenta la sección A' con un signo de repetición, en esta sección solamente se presenta la primera frase musical de seis compases en la tónica, a partir del compás número cuarenta y cinco hasta el compás número sesenta y uno vuelve a presentarse el signo de repetición, se puede considerar que realiza una coda en el orden musical, puesto que se deposita permanentemente en la tonalidad de Dm utilizando un nuevo diseño melódico rítmico.

Ejemplo: de Coda, compases 45 al 61



44

Vln.

S

zón. To-das las tar - des jun-toa la puer-ta sus-pi - ray-llo - raa - si:

Gtr.

c.Gtr.

A 7 D min7 B $\flat$ Maj7 A 7 D min7 C 7sus4 B $\flat$ Maj7 A 7 D min

A.B.

49

Vln.

S

Hi-jo de mi - al ma de don de ex - is tas vuel - ve pron - toa - mí.

Gtr.

c.Gtr.

B $\flat$ Maj7 A 7 D min7 C 7sus4 B $\flat$ Maj7 A 7 D min

A.B.





53

Vln.

S

Mas u - na no - che tras len - to pa - so vi - no - laau ro raa - sí, pá - li - day - frí - a

Gtr.

c.Gtr.

B<sup>b</sup>Maj7 A7 A min7 A min7 F Maj7 B<sup>b</sup>Maj7 A7

A.B.

58

Vln.

S

jun - toa - la puer - ta es - ta - ba muer - taa - hí hí

Gtr.

c.Gtr.

A min7 A min7 1. F Maj7/D 2.

A.B.






1. 2.

1. 2.

El texto de la obra emana sentimientos de tristeza, angustia y dolor, el contenido literario esta llevado de la mano del discurso musical.

Este arreglo de la compositora y arreglista Diana Viteri presenta una nueva propuesta en el orden armónico musical y en la instrumentación utilizada, es una recreación sobre la instrumentación.

### 5.2.3. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

INTRODUCCIÓN	
SECCIÓN A	
SECCIÓN A'	
FRASES MUSICALES	
CODA	

**Introducción, compás 1 al 12**

**Sección A, compás 13 al 38**

**Sección A', compás 39 al 44**

**Coda, compás 45 al 60**

# La canción de los andes

Fox incaico

Score

*INTRODUCCIÓN, compás 1 al 12*  
♩ = 90

Arr. Diana Viteri



The musical score is presented in two systems. The first system, enclosed in a red oval, includes staves for Violin, Soprano, Guitar, Acoustic Guitar, and Acoustic Bass. The second system, located below the first, includes staves for Violin (Vln.), Soprano (S.), Guitar (Gtr.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), and Acoustic Bass (A.B.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as ♩ = 90. The introduction spans measures 1 to 12. Chords F Maj, A min, D min, and A7 are indicated for the guitar parts in both systems.

La canción de los andes

2/9

Vln.

S.

Gtr.

B $\flat$ 7 A7 B $\flat$ 7 A7

c. Gtr.

A.B.

**SECCIÓN A, compás 13 al 38**

**Primera frase musical (a) compás 13 al 18**

13

Vln.

S.

Sue - nan las no - tas del fiel ron - da - dor en los la - bios del in - dio que brin - da sua - mor a la

Gtr.

Dm9 Dm9 Dm9 Dm9

c. Gtr.

A.B.



La canción de los andes 3

*Segunda frase musical (b) compás 19 al 26*

Vln. 17

S 17 due - ña de su co - ra - zón. Hi - jo de mi al - ma de mi al - ma hi - jo mí - o don - deex -

Gtr. 17

c.Gtr. B $\flat$ 7 A7 Dmin7 A7 F7sus4 F9

A.B. 17

Vln. 21

S 21 is tes no te ve - o no te oi - go don - de es - tás con - tes - ta a tu vie - ji - ta que te

Gtr. 21

c.Gtr. Dmin7<sup>9</sup> C7sus4 F Maj6 C7sus4 B $\flat$ 7 A7<sup>13</sup>

A.B. 21







La canción de los andes

*Reiteración melódica compás 26 al 38*

Vln. 24

S. 24

Gtr. 24

c.Gtr. 24

A.B. 24

lla - ma y no res - pon - des al ca - ri - ño de tu ma - drenia la voz del co - ra - zón — Te mar -

F 7sus4 F 9 D min7<sup>9</sup> C 7sus4 F Maj6 C 7sus4 B<sup>b</sup>7

Vln. 27

S. 27

Gtr. 27

c.Gtr. 27

A.B. 27

chas - teu - na ma - ña - na pre - su - ro - so ya - gi - ta - do que vol - ví - as me di - jis - te que vol -

F Maj7 B<sup>b</sup>Maj7 F Maj7

La canción de los andes 5

30

Vln. 

S   
ví - as al par - tir - y no vuel - ves a tu ca - sa nia tu - ca - sa nia tu ma - dre - que te

Gtr.   
B<sup>b</sup>Maj7 F Maj7 B<sup>b</sup>Maj7

c.Gtr. 

A.B. 

33

Vln. 

S   
lla - ma que te ex - tra - ña que sin - ti se mue - re ya \_\_\_\_ Vuel - ve pron - to mia - do - ra - do mi con -

Gtr.   
F Maj7 B<sup>b</sup>Maj7 C 7sus4

c.Gtr. 

A.B. 

La canción de los andes

*SECCIÓN A', compás 39 al 44*

6  
36

Vln.

S

sue-lo mies-pe-ran-za-que tees - pe-ra mian-gus-tia-do-co-ra - zón. - Sue-nan las no-tas del

Gtr.

A 7<sup>b</sup>9 D min7 D m11 D min D m9

c. Gtr.

A.B.

40

Vln.

S

fiel ron-da-dor en los la - bios del in - dio que brin - da sua-mor a la due - ña de su co-ra-

Gtr.

D m9 D m9 D m9 B<sup>b</sup>7

c. Gtr.

A.B.



La canción de los andes 7

*CODA, compás 45 al 60*

44

Vln.

S

Gtr.

c.Gtr.

A.B.

49

Vln.

S

Gtr.

c.Gtr.

A.B.

zón. To-das las tar-des jun-toa la puer-ta sus-pi-ray-llo-raa-si:

Hi-jo de mi-al ma de don de ex-is tas vuel-ve pron-toa-mí.

A7 Dmin7 Bbmaj7 A7 Dmin7 C7sus4 Bbmaj7 A7 Dmin

Bbmaj7 A7 Dmin7 C7sus4 Bbmaj7 A7 Dmin





8  
53

La canción de los andes

Vln.

S

Mas u - na no - che tras len - to pa - so vi - no - laau ro raa - sí, pá - li - day - fri - a

Gtr.

B<sup>b</sup>Maj7 A7 A min7 A min7 F Maj7 B<sup>b</sup>Maj7 A7

c.Gtr.

A.B.

58

1. 2.

Vln.

S

1. 2.

jun - toa - la puer - ta es - ta - ba muer - taa - hí. hí.

Gtr.

A min7 A min7 1. F Maj7/D 2.

c.Gtr.

1. 2.

A.B.

### 5.3. ANÁLISIS DE LA OBRA “PALOMITA CUCULÍ” DE FRANCISCO PAREDES HERRERA

#### 5.3.1. Breve reseña histórico musical

*"El San Juanito es un género musical binario (2/4), danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la reunión andina. Su origen como danza ceremonial indígena, posiblemente está en la antigua celebración del Inti Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio en homenaje a San Juan".<sup>26</sup>*

La obra Palomita Cuculí de Francisco Paredes es un San Juanito, este ritmo está escrito en compás de 2/4. Es un tema bipartito, es decir se divide en tema A y B. El tema A inicia en el último tiempo del compás número nueve y se extiende hasta el compás número veinticinco. En el compás veintiseis inicia el tema B que se alarga hasta el compás número cuarenta y uno, y por último en el compás cuarenta y dos realiza un estribillo con forma musical de la parte A.

#### ANÁLISIS

**FORMATO:** Voz, guitarra, piano, bajo, batería.

**COMPÁS:** 2/4

**TEMPO:** Moderado

---

<sup>26</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito. Edit. Nacional Quito. 2005. Pág. 181.

**TONALIDAD:**Em

**GÉNERO:**Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** (A-B)

**AGÓGICA:** Se sujeta a la interpretación musical

**MELODÍA:** Está estructurada mediante intervalos de sextas ascendentes, quintas ascendentes y grados conjuntos

**ARMONÍA:** Es estable

**TEXTURA:** Es mixta ( voz y conjunto instrumental)

**DINÁMICA:** Está sujeta a la introducción musical en la conducción de las frases musicales.

**FACTURA:** Está enriquecida por el acompañamiento que realiza la guitarra uno, dos y el bajo.

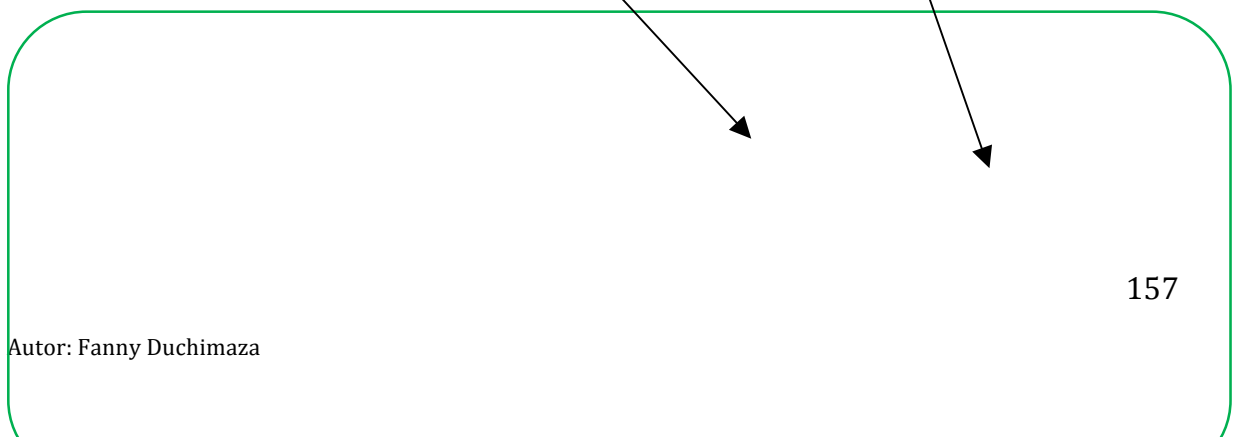
## **ANÁLISIS DE LA OBRA**

### **INTRODUCCIÓN**

En la introducción se produce un evento melódico entre las dos guitarras, mientras que el bajo marca el diseño rítmico del San Juan, ese evento melódico generalmente se mueve en intervalos de cuartas paralelas y concluye en una tercera, con esto se refleja la característica de la entonación de la música andina.

Ejemplo: compases 1 al 5

Intervalos de cuartas paralelas, intervalo de terceras





Voz

Drum Set

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Piano

*mf*

*mf*

E min E min G Maj B7 E min

El bajo marca el diseño rítmico

## SECCIÓN A

La voz inicia en la anacruza del compás número nueve con la frase musical (a) y se extiende hasta el compás número diecisiete, en la anacruza de este mismo compás se vuelve a reiterar la frase musical que abarca hasta el compás número veinticinco.

Con la reiteración de la frase musical (a) y el discurso literario, esta sección se compone de dieciseis compases.

Ejemplo: Compases 1 al 17, Frase musical (a) y su reiteración ( 16 compases)



V. <sup>8</sup>  
 D. S. <sup>8</sup>  
 E. Gtr. 1 <sup>8</sup>  
 E. Gtr. 2 <sup>8</sup>  
 E. B. <sup>8</sup>  
 Pno. <sup>8</sup> G Maj B7 E min E min E min E min B7 B7

Ma - ña na ma - ña - na me voy me voy dea - qui te que - da - rás llo -  
 Ma - ña na ma - ña - na muy - le - jos ya dea - qui al ver - me sola y





Sheet music for a musical score, featuring vocal parts (V., D. S.), guitar parts (E.Gtr. 1, E.Gtr. 2), bass (E.B.), and piano (Pno.). The score is divided into two systems, each starting at measure 15. The key signature is one sharp (F#).

**System 1 (Measures 15-21):**

- V.:** ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - li Ma - ña - na ma - ña - na me voy me voy dea - qui te -
- D. S.:** tris - te ay - que se - rá de mi Ma - ña - na ma - ña - na muy le - jos ya dea - qui al -
- E.Gtr. 1:** (Guitar part)
- E.Gtr. 2:** (Guitar part)
- E.B.:** (Bass part)
- Pno.:** B7, G Maj, B7, E min, E min, E min, E min, B7

**System 2 (Measures 22-28):**

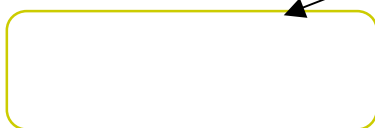
- V.:** que - da - rís llo - ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - li Pa - lo - mi - ta en - can - ti do - ra tu pa - lo - mo par -
- D. S.:** ver - me sola y tris - te ay - que se - rá de mi Cuan - do sue - nes las cam - pa - nas no pre - gun - tes quien mu -
- E.Gtr. 1:** (Guitar part)
- E.Gtr. 2:** (Guitar part)
- E.B.:** (Bass part)
- Pno.:** B7, B7, G Maj, B7, E min, E min, E min, E min

A box labeled 'B' is placed above the vocal part in measure 25, indicating the start of the musical phrase (b).

## SECCIÓN B

La frase musical (b) inicia con la tónica, en la anacruza del compás número veinticinco, y se extiende hasta el compás número cuarenta y uno con la reiteración de la frase musical (b), pero más enriquecida por el ritmo punteado.

Ejemplo: Compases 25 al 27, ritmo punteado





Pa - ló - mi - taen - can - ta - do - ra  
Cuan - do sue - nes las cam - pa - nas

E min E min

Ejemplo: Frase musical (b), compases 25 al 41



Sheet music for a song, featuring vocal parts (V., D. S.), guitar parts (Gtr. 1, Gtr. 2), bass (E.B.), and piano (Pno.). The music is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Spanish.

**Section 1 (Measures 22-28):**

V. 22 que - da - rás llo - ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - mi - taen - can - do - ra pa - lo - mo par - le  
 D. S. 22 ver - me sola y tris - te ay - que se - rá de mi Cuan - do sue - nes las cam - pa - nas no pre - gun - tes quien mu -

**Section 2 (Measures 29-35):**

V. 29 ya rió si tan le - jos de tu la - do que tal - vez no vol - ve - rá pa - lo - mi - taen - can - do - ra pa - lo - mo par - le  
 D. S. 29 si tan le - jos de tu la - do quien po - drá ser si no yo cuan - do sue - nen las cam - pa - nas no pre -

**Section 3 (Measures 36-42):**

V. 36 lo - mo par - le ya rió si tan le - jos de tu la - do que tal - vez no vol - ve - rá pa - lo - mo par - le  
 D. S. 36 gun - tes quien mu - rió si tan le - jos de tu la - do quien po - drá ser si no yo. A

**Section 4 (Measures 43-49):**

Pno. 43 F min B7 B7 B7 G Maj B7 E min E min

A partir del compás número cuarenta y dos hasta el compás número sesenta y cinco realiza un gran interludio musical o estribillo, proponiendo una interrelación melódica entre la guitarra electrica uno y la guitarra eléctrica dos.

V. 36 lo - mo par le ya si tan pe - nas por que sa - bes que tal - vez no vol - ve - rá yo. gun - tes quien mu - rió si tan le - jos de tu la - do quien po - drá ser si - no yo.

D. S. 36

Gtr. 1 36

Gtr. 2 36

E.B. 36

Pno. 36 E min B7 B7 B7 G Maj B7 E min E min

V. 43

D. S. 43

Gtr. 1 43

Gtr. 2 43

E.B. 43

Pno. 43 E min E min B7 B7 B7 G Maj B7 E min

V. 50

D. S. 50

Gtr. 1 50

Gtr. 2 50

E.B. 50

Pno. 50 E min E min E min B7 B7 B7 G Maj B7








The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 57 to 63. The second system covers measures 64 to 65. The staves are labeled as follows: V. (Voice), D.S. (Soprano), E.Gr. 1 (Electric Guitar 1), E.Gr. 2 (Electric Guitar 2), I.B. (Bass), and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#). The piano part includes chords: Emin, Emin, Emin, Emin, B7, B7, B7. The score ends with 'D.A. al Fine' and 'Fine'.

Se presenta una repetición desde la sección A ( anacruza del compás número nueve) hasta el compás número sesenta y cinco, y luego el estribillo de la obra toma un carácter conclusivo.



### 5.3.1. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>SECCIÓN A</b>	
<b>SECCIÓN B</b>	
<b>FRASES MUSICALES</b>	
<b>ESTRIBILLO</b>	

**Introducción, compás 1 al 9**

**Sección A, compás 9 al 25**

**Sección B, compás 25 al 41**

**Estribillo, compás 42 al 65**



**Palomita Cuculí**

Francisco Paredes H.  
Arr: Diana Viteri J /10.

**INTRODUCCIÓN, compás 1 al 9**

Voz

Drum Set

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Electric Bass

Piano

**SECCIÓN A, compás 9 al 25, primera frase musical(a) compás 9 al 17**

V.

D. S.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

Pno.

**Reiteración de la primera frase musical(a) compás 17 al 25**

V.

D. S.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

Pno.

**SECCIÓN B, compás 25 al 41, 1era frase musical (b) compás 25 al 33**

V.

D. S.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. B.

Pno.

Ma - ña na ma - ña na me voy me voy dea - qui te que - da - rás llo -  
Ma - ña na ma - ña na muy le - jos ya dea - qui al ver - me sola y  
ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - Mi Ma - ña na ma - ña na me voy me voy dea - qui te -  
tris - te ay - que se - rá de mi Ma - ña na ma - ña na muy le - jos ya dea - qui al -  
que - da - rás llo - ran - do pa - lo - mi - ta cu - cu - It pa - lo - mi - taen - can - ta do - ra fu pa - lo - mo par -  
ver - me sola y tris - te ay - que se - rá de mi Juan - do sue nes - las cam - pa - nas no pre - gun - tes quien mu -



**Reitareaación de la frase musical(b) compás 33 al 41**

V.  
D. S.  
E.Gtr. 1  
E.Gtr. 2  
E.B.  
Pno.

ya rió si tan le - nas por - que sa - bes que tal - vez no vol - ve - rá cuan - do - ra no pre -  
si tan le - jos de tu la - do quien po - drá ser si no yo cuan - sue - nen las cam - pa - nas

**ESTRIBILLO, compás 42 al 65**

V.  
D. S.  
E.Gtr. 1  
E.Gtr. 2  
E.B.  
Pno.

lo - mo par - le ya rió si tan le - nas por - que sa - bes que tal - vez no vol - ve - rá cuan - do - ra no pre -  
gun - tes quien mu - rió si tan le - jos de tu la - do quien po - drá ser si no yo.

43  
V.  
D. S.  
E.Gtr. 1  
E.Gtr. 2  
E.B.  
Pno.

50  
V.  
D. S.  
E.Gtr. 1  
E.Gtr. 2  
E.B.  
Pno.

50  
E min B7 B7 B7 G Maj B7 E min E min

50  
E min E min E min B7 B7 B7 G Maj B7



57

V.

D.S.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Pno.

57

E min E min E min E min B 7 B 7 B 7

64

V.

D.S.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.B.

Pno.

64

G Maj B 7 E min

*D.A. al Fine*

*Fine*

## 5.4. ANÁLISIS DE LA OBRA “*COMO DICEN QUE NO SE GOZA*” DE RICARDO MENDOZA

### 5.4.1. Breve reseña histórico musical

La canción "*Como dicen que no se goza*" es un albazo, género regional donde se mezcla la danza con el texto. El compás que caracteriza a este ritmo es de 6/8, de preferencia se lo escribe en tonalidades menores, es un ritmo que se origina del *yaraví*, el *fandango*, y de manera especial la *zambacueca*, por lo tanto está *hermanado con la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana, etc.*

*La zamba cueca* tuvo sus inicios a comienzo del siglo XIX en la época de las guerras de la independencia americana. A diferencia del *yaraví* el albazo posee un tempo más ligero y alegre.

La palabra albazo tiene relación con la *Alborada*, ritmo que por lo general es tocado por las bandas de pueblo en las fiestas populares.

*El albazo en la provincia del Azuay es también conocido como capishca cuencano, el capishca se caracteriza por el rasgueado especial de la guitarra. Uno de los más conocidos en esta provincia es “Por eso te quiero Cuenca” de Carlos Ortiz Cobo.*<sup>27</sup>

## ANÁLISIS DE LA OBRA

**FORMATO:** Batería, 2 guitarras, bajo y voz.

**COMPÁS:** 6/8

**TEMPO:** Allegro

**TONALIDAD:** Dm

---

<sup>27</sup> Godoy, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito. Edit. Nacional Quito. 2005. Pág. 176, 177.



**ESTRUCTURA:** Introducción (A), (a) en rem – copla – estribillo –signo de repetición )

**INTRODUCCIÓN:** En este arreglo musical se realiza una introducción de dieciseis compases. En el compás número diecisiete en forma anacruzica inicia la voz y se extiende hasta el compás número veinticinco, ésta es la primera frase musical (a).



15 VOZ

15 Co - mo di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Co - mo

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr. B<sup>b</sup>Maj7 A min7 A min7 G min7 G min7 G min7 F Maj

E.B.

22

22 di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Ay ya yay yay yo go - zo me - jor que el

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr. G min7 G min7 G min7 F Maj D min7 D min7 A7

E.B.

15 VOZ

15 Co - mo di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Co - mo

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr. B<sup>b</sup>Maj7 A min7 A min7 G min7 G min7 G min7 F Maj

E.B.

22

22 di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Ay ya yay yay yo go - zo me - jor que el

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr. G min7 G min7 G min7 F Maj D min7 D min7 A7

E.B.

Desde el compás número veintiseis hasta el compás número treinta y ocho se da continuidad al texto, la entonación melódica que realiza la guitarra en la introducción (compases 14 al 16) es tomada como interludio en el desarrollo de la frase musical que inicia en el compás número 30 y se extiende hasta el compás número cuarenta y tres, en el compás número cuarenta y cuatro inicia la segunda frase musical (b) y se extiende hasta el compás número cincuenta y uno, con un nuevo discurso literario, desde el compás cincuenta y dos hasta el compás cincuenta y seis presenta una repetición, para en el compás cincuenta y siete volver a repetir el texto y el contenido melódico planteado en la frase musical que se encuentra entre el compás treinta y treinta y ocho, este motivo se extiende hasta el compás sesenta y cinco, considerando la repetición de la anacruza del compás cincuenta y siete.

Para finalizar realiza un estribillo que inicia en el compás sesenta y seis y se extiende hasta el compás ochenta y dos incluyendo signos de repetición. Este estribillo es el motivo que predomina en toda la obra, los estribillos son típicos en la música nacional, de igual manera la utilización de coplas que generalmente abarcan la pregunta y la respuesta repitiéndose dos veces.

## 5.4.2. ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

INTRODUCCIÓN 

SECCIÓN A 

FRASES MUSICALES 

ESTRIBILLO 

Introducción, 1 al 16

Sección A, compás 17 al 82



**INTROUCCI3N, Comp3s 1 al 16** como dicen que no se goza.

Ricardo Mendoza  
Arr: Diana Viteri/10

Drum Set

Guitar

Acoustic Guitar

Electric Bass

D.S.

Gtr.

Ae. Gtr.

E.B.

*p*

D min

F Maj

D min

D min

D min

D min

D min

F Maj

F Maj

F Maj

A7

A7

B9Maj7





*1era frase musical(a) compás 17 al 25*

VOZ

Co - mo di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Co - mo

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

B<sup>b</sup>Maj7 A min7 A min7 G min7 G min7 G min7 F Maj

*Continuidad del texto, compás 26 al 43*

di - cen que no se go - za que no se go - za que no se go - za Ay ya yay yay yo go - zo me - jor que el

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

G min7 G min7 G min7 F Maj D min7 D min7 A 7

1. 2.

duc - flo duc - flo que bo - ni - to co - rreel a - gua de - ba - jo de los al - men - dros a - si co - rre - rá mia mor -

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

A 7 A 7 A 7 D min7 D min7 D min7 A 7

1. 2.

si nohu - bie - ran ma - las len - guas Que bo - len - guas.

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

A 7 D min7 D min7 D min7 B<sup>b</sup>Maj7 B<sup>b</sup>Maj7 A min7



**§ Frase musical(b) compás 44 al 51**

43 Da - me de tu bo - qui - ta de tu bo - qui - lo que tu co - mes Da - me de tu bo - qui - ta de tu bo - qui -

requinto libre improvisación con la voz

43 Ac. Gtr. A m in 7 G m in 7 G m in 7 G m in 7 F Maj G m in 7 G m in 7

50 1. 2. Co - mo dan las pa - lo - mas a ya yay - a sus pi - cho - nes nes Que bo -

50 Ac. Gtr. G m in 7 F Maj B b Maj 7 B b Maj 7 A m in 7 D min D min

57 mi - to co - meel - a - gua de - ba - jo de los al - men - dros a - si co - rre - rá mia - mor - - si no hu - bie - ran ma - las

57 Ac. Gtr. A 7 D min 7 D min 7 D min 7 A 7 A 7 D min 7

**Estribillo compás 66 al 78**

64 1. 2. len - guas Que bo - len - guas.

64 Ac. Gtr. D min 7 D min 7 D min D min D min F Maj

64 E.B. *p*



71

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

D min

D min

D min

F Maj

F Maj

F Maj

A 7

D.S. al Fine

78

D. S.

Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

A 7

B<sup>b</sup>Maj7

B<sup>b</sup>Maj7

A m in 7

A m in 7

Fine

### 5.5. ANÁLISIS DE LA OBRA “*SOLO LE PIDO A DIOS*” DE LEÓN GIECO

*La canción solo le pido a Dios* es un ritmo latinoamericano, en compás de 4/4, su texto tiene un contenido muy importante, el mensaje que quiere transmitir el tema es el de protesta. En lo que a su estructura se refiere, el tema posee una sola forma con variaciones en la letra.

**FORMATO:** Batería, dos guitarras, voz y bajo

**COMPÁS:** 4/4

**TEMPO:** Andante

**TONALIDAD:** CM

**GÉNERO:** Vocal (vocal e instrumental)

**FORMA:** Introducción, (A) Introducción, (A') (FORMA BINARIA)

**AGÓGICA:** Está intrínseca en la conducción de las frases musicales

**MELODÍA:** Está estructurada con un ritmo enriquecido y diversos intervalos

**ARMONÍA:** Es estable, se mueve entre tónica y dominante

**TEXTURA:** Es omofónico armónica, melodía con acompañamiento, textura mixta con criterio omofónica armónica

**DINÁMICA:** Está sujeta al aspecto interpretativo de acuerdo a la conducción de la frase musical y el contenido literario

**FACTURA:** Aparecen grupos acordales en la parte de la guitarra

#### SECCIÓN A

La sección A inicia en el compás número cinco y se extiende hasta el compás número veinte

Posee cuatro compases de introducción, en el compás número cinco inicia la primera frase musical (a) hasta el compás doce, a partir del compás número trece se presenta la frase musical (a') que se extiende hasta el compás número veinte. Desde el compás número veintiuno hasta el veinticuatro realiza una función de puente modulador, la percusión mantiene el mismo diseño rítmico mientras que el bajo realiza un movimiento de modulación. Desde el compás número veinticinco al compás número veintiocho presenta la misma característica de la introducción.

### **SECCIÓN A'**

La primera frase musical (a) inicia en el compás número veintinueve y se extiende hasta el compás número treinta y seis, desde el compás número treinta y siete al cuarenta y cuatro se presenta la frase musical (a') con la que finaliza la segunda estrofa literaria. Es de notar que la frase musical (a) aparece de forma reiterativa durante toda la obra, realizando las mismas características melódicas rítmicas.






En este arreglo el aspecto rítmico denota una importancia primordial, dado la riqueza musical que produce el uso de las síncopas.

### **DINÁMICA Y AGÓGICA**

La dinámica y agógica quedan a libertad de los intérpretes.



### 5.5.1 ANÁLISIS SOBRE LA PARTITURA

INTRODUCCIÓN	
SECCIÓN A	
PUENTE MODULATORIO	
FRASES MUSICALES	
SECCIÓN A'	

Sección A, compás 1 al 20

Sección A', compás 29 al 44



Score **Solo le pido a Dios** **SECCIÓN A** Arr: Diana Viteri Salón.

*Introducción compás 1 al 4* *1era frase musical(a) compás 5 al 12*

Drum Set 1

Drum Set 2

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Soprano

Bass

B. S. 1

D. S. 2

Ae. Gtr. 1

Ae. Gtr. 2

S

Bass

Que el do-lor - no me se - a in - di - fe - ren - te - Que la re - se - ca muert - te - no me en - cuen - tre - va - cía y so - la sin - ha - ber he - cho lo - lo su - ti - cien - te -

So - lo le pi - desa Dios

F Maj7 Bb Maj7 C Maj7 B min7 D7 A min7 D7 C Maj7 B min7 E min7 D7

G Maj7 Bb Maj7 Eb Maj7 Ab Maj7



2

D. S. 1

D. S. 2

Ac. Gtr. 1

Ac. Gtr. 2

S

Bass

13

19

25

31

37

So - lo le pi - dea Dios. - - - - Que loín-jus - to nome se a-in - di-fe - ren-te. - - - - Que no me a - bo-fe-teen lao - tra me - ji - lla - Des - pues queu-na -

19

19

25

31

37

ga - tra - mea-ra - ño - es - ta - suer - te. - - - -

So - lo le pi - dea Dios. - - - -

que la gue - ra no me sea in - di-fe - ren-te. - - - - es un mons-truo gran-de y - pe-a fuer - le - - - - to - da la - po-breí - no-cen - cia de... la gen - te. - - - -

**Puente modulatorio, compás 21 al 24**

**Introducción, compás 25 al 28**

**SECCIÓN A' 1era frase musical (a) compás 29 al 36**

**Frase musical (a') compás 37 al 44**



4

37

D. S. 1

D. S. 2

Ac. Gtr. 1

Ac. Gtr. 2

S

Bass

So - lo le pi - doa Dios. Queel - en - ga - ño nome se - a in - di - fe - ren - te. Siun trai - dor... pue - de más que - u - nos

42

D. S. 1

D. S. 2

Ac. Gtr. 1

Ac. Gtr. 2

S

Bass

cuán - tos que - son - cuan - tos no - lool - vi den - fa - cil - men - te.

## 5.6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Se puede decir que las obras tienen características muy parecidas en su estructura rítmica, formal y melódica.

Las influencias variadas, especialmente de la música europea y del Fox Trot nos da un acercamiento hacia la interpretación que debe adecuarse al estilo ecuatoriano propio en cada obra.

El carácter y el ritmo particular que poseen, nos proporcionan algunos parámetros de la textura, agógica, dinámica en su interpretación.

De manera específica, cabe señalarse que, en cuanto a las obras ecuatorianas y latinoamericanas, se realizó los arreglos armónicos necesarios para acoplarlos

a mi registro y estilo vocal, facilitando de esta manera una interpretación adecuada.

## CONCLUSIONES

***"La Música tiene una gran  
importancia para  
acallar la violencia, es un paréntesis de paz  
dentro de la agitación de nuestros días".***

***Zubín Mehta.***

El hecho de haber abordado el estudio de diferentes estilos musicales me ha aportado entre otros aspectos un adecuado manejo de la técnica vocal. Los diferentes estilos musicales de compositores como Mozart, Rossini y Mahler, me han permitido adentrarme en su lenguaje operístico.



Desde mi visión y experiencia, considero que he enriquecido mis criterios estilísticos y estéticos, para realizar una interpretación acorde a los diferentes estilos musicales exigido.

Para micriterio interpretativo, considero muy valiosa la incorporación en el repertorio de mis recitales, música de nuestro continente y en especial del Ecuador, como una manifestación muy particular por su variedad cultural y riquezas rítmicas.

El trabajo de obras de autores como Mozart, Rossini, Mahler han contribuido grandemente para un manejo correcto de la técnica vocal de los diferentes registros. Por citar un ejemplo, las Arias de Mozart son importantes, dentro del estudio del canto ya sea por su desarrollo técnico como por su interpretación, a más de los distintos intervalos y fraseologías vocales empleadas.

Debo manifestar, que la investigación de los inicios del canto lírico en el país fue muy enriquecedor, al mismo tiempo que profundicé el conocimiento de la forma compositiva de autores destacados, lo que se plasmará en la praxis de mi vida profesional.

La técnica vocal adquirida se reflejará en los recitales planteados como parte del presente proyecto.

Por otra parte, sugiero que:

- Se promueva el conocimiento, difusión y análisis de las diferentes obras de carácter nacional y latinoamericano, puesto que son un valor intrínseco e inagotable de la cultura de nuestros pueblos.
- Se suscite foros, recitales, encuentros, conciertos sobre el canto operístico, y el de cámara.
- En los planteles educativos se asigne más carga horaria para la enseñanza musical que posibilite una mayor sensibilidad en niños y jóvenes.

Finalmente, deseo expresar que fue una gran experiencia académica, tanto en el plano investigativo como en la práctica artística, por lo que recomiendo continuar

con futuros trabajos similares, ya que la temática propuesta puede ser analizada desde otras perspectivas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aizaga, Claudio. 2002. *Biografía de compositores académicos ecuatorianos*. Quito, Ed. Pedro Jorge Vera, 174 págs.

Carrión, Oswaldo. 2002. *Lo mejor del siglo XX*. Quito Ecuador, Ed. Duma, 458 págs.

Casper, Höweler. 2004. *Enciclopedia de la Música*. Barcelona, Ed. Noguer, 527 págs.

- Cortot, Alfred. 1998. *Curso de interpretación*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 198 págs.
- Echevarría, Néstor. 200. *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires, Ed. Claridad. 262 págs.
- Graham Hewitt, “Como Cantar”, Ed. EDAF, S. A. Madrid 1981, p.20.
- Godoy, Mario. 2005. *Breve historia de la música del Ecuador*. Ed. nacional, Quito.318 págs.
- Guarrero, Pablo.2004. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito, Ed. CONMÚSICA, 1506 págs.
- Lindemann, Henry.1999. *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*. Barcelona, Ed. Robinbook, 250 págs.
- Mansión, Madeleine, “El estudio del canto” Ed. RICORDI S. A. E.C. Buenos Aires 1997.
- Moreno, Luis. 1996. *La Música en el Ecuador*. Quito – Ecuador, Ed. Porvenir 268 págs.
- Nettl Bruno. y Russel Melinda. 2004. *En el transcurso de la interpretación*. Madrid España, Ed. Akal Musicología.372 págs.
- Olivera, Elena. 2007. *La cuestión del arte*. Buenos Aires. Editorial Ariel. Pág. 307-310
- Parra, Adolfo. Antología de Artistas y Compositores Ecuatorianos 1970-1980 Edición Cuenca 1983.
- Schönberg, Harold. 2004. *Los grandes compositores*. España, Ed. Robinbook, 398 págs.
- Telamón, Gastón,. 1958. *Historia de la Música*. Buenos Aires, Ed. RICORDI, 380 págs

Yáñez, Nancy. "Memoria de la lírica en Quito" Ed. Banco Central de Ecuador, Quito 2005.

Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona. Editorial LABOR. 1960.

## Páginas web

Alvarado Mario. "A250 años de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart. Las sonatas para piano: una nueva perspectiva" Revista IMAGO. 15-04-2010. 17H pm.

<http://arte.upla.cl/imago/Alvarado-mozart.pdf>

De Waal Willem. "Historia, estilo, interpretación" Revista Totus Tuus 16-04-2010.16hpm. <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=0003013>

López, Gloria, "La historia de los Castrati"05-09-2011, 19h40min.<http://www.slideshare.net/inmamusic/el-barroco-y-los-castrati>.

Op.	Cit.	05-05-2010
<a href="http://www.ciao.es/El_canto_de_la_tierra__Opinion_956681(05-05-2010)20h30pm.">http://www.ciao.es/El_canto_de_la_tierra__Opinion_956681(05-05-2010)20h30pm.</a> )		

Rivallo Daniel. Mahler: "Una herida abierta" Revista ADAMAR. 05 -05-2010. 20h pm. <http://www.adamar.org/ivepoca/node/644>

Vivian Harris, Sinfonía no numerada "Das Lied von der Erde" 29 Nov. 2005

## **Anexo:PARTITURAS**